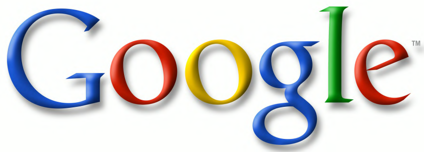
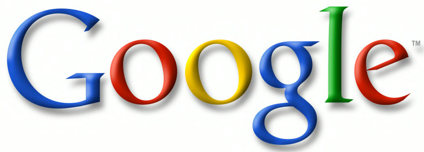







LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY




LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

VII.

GRAZIE UND GRAZIEN IN DER DEUTSCHEN LITTERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS. VON DR. FRANZ POMEZNY.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1900.

GRAZIE UND GRAZIEN

IN

DER DEUTSCHEN LITTERATUR DES 18. JAHRHUNDERTS

VON

DR. FRANZ POMEZNY.

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. BERNHARD SEUFFERT
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT GRAZ.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS.
1900.

Vorwort.

Der verfasser dieser schrift ruht im grabe. Nur sechsundzwanzig lebensjahre waren ihm vergönnt. In voller kraft fiel er während einer waffenübung, zu der er als reserveoffizier einberufen war, einer epidemie zum opfer.

Pomeznys studien sind vorwiegend auf die deutsche und die neueren sprachen gerichtet gewesen. 1895 ist er auf grund der nachstehenden untersuchung hier zum doktor promoviert worden. Er wollte sie nochmals durchgehen 'und das geläuterte werk dem druck übergeben. Die ablegung der lehramtsprüfung, seine anstellung an einer mittelschule, das heimführen der braut füllten zeit und kraft und sinn der nächsten jahre aus. Und dann, am 19. September 1897 ereilte ihn der tod.

Da das thema der dissertation unter meiner leitung gewählt und bearbeitet worden ist, fühle ich das recht und die pflicht, die blätter nicht mit dem verfasser vermodern zu lassen. Es scheint mir ihr wert gross genug, manche unbeholfenheit des anfängers aufzuwiegen. Der verfasser wollte den stil dieser studie allzustreng von dem entfernt halten, den er als feuilletonist gewandt schrieb; im bewusstsein, dass gerade der stoff dieser untersuchung nur zu leicht in schönseligem gerede sich verflüchtigen könnte, wollte er die sache recht nüchtern angreifen und die unterlage für seine urteile trocken vorlegen. Und die absicht, gründlich zu sein, verführte zu umständlicher breite.

Das thema darf beachtung in anspruch nehmen. Mich wenigstens dünkt, dass die entwickelung des Grazienbegriffes im Deutschland des 18. jahrhunderts ästhetisches und litterarhistorisches interesse bietet. In der aus- und umbildung der sinnlichen vorstellung von den mythischen Grazien zum dichterisch beseelten anmutsvollen wesen vollzieht sich ein für die poetik lehrreicher vorgang. Was erst stilistischer zierat war, wird dem dichter schliesslich ein ästhetisch

und ethisch inhaltvoller begriff. Die verbindung zwischen dichtung und theorie ist hier besonders enge; wort und bedeutung, gestalt und motiv, kritische und phantasievolle erörterung des begriffes fügen sich ineinander.

Ein völliges ausschöpfen des themas war bei seiner art selbstverständlich nicht zu erreichen; in- und ausländische litteratur und besonders die bildende kunst könnten noch manches zugeben. Indess dürften die stimmführer richtig gewählt sein und nebenerscheinungen sich in die geschlossene reihe leicht einordnen lassen. Und diese reihe schliesst vor Schiller und W. v. Humboldt.

Es war so wenig möglich, alle, nach den hiesigen dürftigen mitteln gegebenen citate auf die besten ausgaben umzuschreiben, als den stil der schrift durchaus zu glätten. Kollege Werner hat freundschaftliche mühe darauf gewendet, wie er denn überhaupt das verdienst hat, die drucklegung durch sein fürwort bei dem herrn verleger zu ermöglichen. Kollege Spitzer hat das theoretische kapitel überprüft und berichtigt. Ich habe einiges ergänzt, mehr gekürzt, so wie ich glaubte, dass der verfasser selbst gethan hätte, wenn er nicht von vorschnellem geschick erreicht worden wäre.

Möge das buch dem namen Pomeznys in der wissenschaft ein gutes andenken erwerben.

Graz.

Bernhard Seuffert.

Inhalt.

I. Einleitung.

Die Grazien bei Anakreon, in der Anthologie, in der Litteratur des 17. Jahrhunderts.

Nicht mit einemmale sind die Grazien in die deutsche litteratur als bedeutsame gestalten gedrungen, nicht ein dichter oder eine dichtart hat sie eingeführt, und als sie eintraten, war nicht vorauszusehen, welchen poetischen wert sie im laufe der zeit gewinnen sollten. Mit dem aufkommen der anakreontik, mit der grösseren verbreitung, der reichlicheren nachahmung der dichtungen Anakreons erscheinen sie häufiger und lebhafter in der dichtung, aber ihr name und etwas von ihrem wesen hat schon früher aufnahme in die litteratur gefunden.

Ob und wie die Grazien in den lateinischen poesien der humanisten verwendet wurden, mag unberücksichtigt bleiben. Für die litterarhistorische anknüpfung genügt, dass sie in der renaissancepoesie vorhanden sind. Die neubelebung der antike bei den deutschen dichtern des 17. jahrhunderts brachte es mit sich, dass aus den verschiedensten werken der klassischen litteratur die mythischen gestalten des altertums der allgemeinheit zugänglich wurden; schriftsteller und leser sahen in ihrem auftreten einen besonderen schmuck der gelehrten kunst. Und mit den mythischen personen zogen die Grazien ein.

Zwei quellen sind es vornehmlich, aus denen das Grazienmotiv in die litteratur überfliesst: die griechische Anthologie, die schon im 16. jahrhundert in vielen lateinischen übersetzungen verbreitet

war, und die unter dem namen Anakreons gehenden gedichte, deren formale eleganz, deren leichter und heiterer, frohen lebensgenuss verkündender inhalt bald einfluss auf die litteratur, zunächst die französische übte. Und die Franzosen, bei denen Sainte Beuve[1]) schon vor der ersten von Henri Etienne gelieferten Anakreonübersetzung des jahres 1554 anakreontischen geist finden will, haben diese richtung der poesie so glücklich weiter gebildet, dass auch die deutsche anakreontik von daher mindestens so viel wie von Anakreon selbst geerbt hat.[2]) Immerhin liefert das klassische altertum eine grosse anzahl beliebter motive, die, auf verschiedenen umwegen hinzutretend, in der deutschen Graziendichtung eine heimstätte fanden. Und sie sollen zunächst verzeichnet werden.

Anakreon giebt weniger, als man bei dem umstande erwarten möchte, dass die sogenannte anakreontik für die aufnahme der Graziendichtung später so viel gethan hat. Die namen der „Charites" überliefert er nicht. Ebensowenig nennt er ihre zahl, er gebraucht nur einmal den ausdruck „*χάριτες πᾶσαι*", der in der deutschen litteratur schon früh in der formel „alle Grazien" beliebt wird. Sie gelten ihm, der allgemeinen annahme getreu, als töchter des Zeus. Denn sie sind jedenfalls gemeint in dem fragmente Anakreon 69 (Bergk, poetae lyr. s. 274): *καλλίκομοι κοῦραι Διὸς ὠρχήσαντ᾽ ἐλαφρῶς*, das durch einen vers der Sappho bestätigung erhält: *βροδοπάχεες ἄγναι Χάριτες, δεῦτε Δίος κόραι* (Bergk, s. 110). Näher kommt einer später beliebten, auch von Wieland angenommenen version, Bacchus und Venus seien der Grazien eltern, eine stelle (Anakreontea 36, s. 319), die Bacchus nennt *τὸν ἐρώμενον Κυθήρης· δι᾽ ὃν ἡ μέθη λοχεύθη, δι᾽ ὃν ἡ χάρις ἐτέχθη*. Wenn nun auch hier *χάρις* neben *μέθη* wohl als abstrakter begriff steht, so ist die stelle doch für die entstehung dieser version bemerkenswert. Eine enge verbindung mit Bacchus einerseits, Venus und Amor anderseits, wird dadurch dargethan, dass die Grazien mit ihnen zusammen auf einem trinkbecher dargestellt werden.[3]) Und die Grazien, Venus, Amor (ich behalte die lateinischen namen der gleichmässigkeit halber bei) stehen einander auch nahe durch den gleichen schmuck mit rosen.[4])

---

[1]) Premiers lundis I, 190; er weist besonders auf Clement Marot hin.

[2]) Vgl. Strack, Goethes Leipziger Liederbuch, Giessen 1893, s. VIII.

[3]) *μᾶλλον ποίει Διὸς γόνον Βάκχον Εὔιον ἡμῖν· μύστις νάματος ἡ Κύπρις ὑμεναίους κροτοῦσα. χάρασσ᾽ Ἔρωτας ἀνόπλους καὶ Χάριτες γελώσας ὑπ᾽ ἄμπελον εὐπέταλον εὖ βότρυσιν κομῶσαν.* (Anakreontea 4, s. 300.)

[4]) *Τόδε (= ῥόδον) γὰρ θεῶν ἄημα, τόδε καὶ βροτῶν τὸ χάρμα, Χάρισίν*

Die antike kunst stellt die Grazien als drei junge, schlanke, zarte mädchen dar, die sich bei der hand halten, lachen und tanzen; in den älteren bildwerken sind sie bekleidet. Diese charakteristischen kennzeichen finden sich nicht alle bei Anakreon. Dass sie jung sind, erwähnt er nirgends. Von ihren körperlichen reizen verrät er nur den einen, dass sie schönhaarig (*καλλίκομοι*) sind.[1] Über ihre bekleidung sagt er nichts. Aber auch er kennt sie lachend und tanzend und sieht Amor rosengeschmückt mit ihnen tanzen.[2])

Ein anderer gedanke, der sehr nachhaltig in die spätere anakreontik übergegriffen hat, ist die nahe beziehung der Grazien zum frühling und der im frühling entknospenden rose. Nur der frühling in seiner heiterkeit und lieblichkeit ist dem wesen der huldgöttinnen angemessen. Darum passen sie als zierde auf den frühlingsbecher (*ἔαρος κύπελλον*), im verein mit Bacchus, Venus und Amor. Die jahreszeit der freude und die götter der freude gehören zusammen, ihr schmuck ist die rose. Und wenngleich nach alter überlieferung Venus der ruhm zukommt, die entstehung der rose veranlasst zu haben, so sind es doch die Grazien, die im frühling die rosen jährlich neu hervorsprossen lassen.[3])

Nimmt man die vorstellungen, die über die Grazien aus Anakreon der nachwelt überkommen sind, zusammen, so sieht man, dass er sie konkret gefasst hat, als heitere mädchen im reihentanz, sich mit rosen kränzend, die sie im frühling zum blühen bringen, zu Venus, Amor und Bacchus gesellt, nicht jedoch, wie sonst häufig, zu den Musen, die aber bei Anakreon überhaupt nur eine untergeordnete rolle spielen. Heiterkeit und freude ist ihr element. Reflexion wird an die unmittelbar in die dichtung gestellten naiven göttergestalten nicht gehängt. Nur einmal tritt der den Grazien innewohnende abstrakte begriff der anmut zu tage (Anakreontea 15, s. 307). Der dichter giebt dem maler den auftrag, sein mädchen zu malen; da sagt er: *τρυφεροῦ δ' ἔσω γενείου περὶ λυγδίνῳ τραχήλῳ Χάριτες πέτοιντο πᾶσαι.* Doch ist zu bemerken,

---

τ' ἄγαλμ' ἐν ὥραις πολυανθέων τ' Ἐρώτων ἀφροδίσιόν τ' ἄθυρμα. (Anakreontea 53, s. 329.)

[1]) (S. 274.) So kennt sie auch Stesichoros (Bergk a. a. o., s. 221).

[2]) *Χάριτες γελώσας* (Anakreontea 4, s. 300). *ὠρχήσαντ' ἐλαφρῶς* (Anakreon 69, s. 274). *ῥόδον ᾧ παῖς ὁ Κυθήρης στέφεται καλοὺς ἰούλους Χαρίτεσσι συγχορεύων.* (Anakreontea 42, s. 322.)

[3]) *Ἴδε πῶς ἔαρος φανέντος Χάριτες ῥόδα βρύουσι.* (Anakreontea 44, s. 323.)

dass der abstrakte begriff durch das verbum lebendig und konkret gestaltet ist.

Die stelle ist beachtenswert als einzige, aus der eine beziehung der Grazien zu den menschen erschlossen werden kann; sonst ist keine hergestellt. Auch sich selbst setzt der dichter nicht mit den Grazien in verbindung, wie die modernen anakreontiker thun, die mit ihnen spielen und scherzen; und es ist in seinen gedichten nicht begründet, wenn z. b. Gleim von Anakreon singt: „er küsste Grazien und war mit ihnen froh."

Als die andere hauptquelle muss die griechische Anthologie bezeichnet werden. Die ursprüngliche sammlung, die des Constantinus Cephalas, die im 9. Jahrhundert unter der regierung des Constantin Porphyrogenetes entstanden war und andere sammlungen verdrängt hatte, wurde ihrerseits durch die fünf jahrhunderte jüngere Anthologie des Planudes unterdrückt. Dieser legte zwar jenes werk dem seinen zu grunde, brachte es aber in eine andere ordnung, liess manches aus, namentlich lascives und ihm nicht mehr verständliches, ersetzte keckere worte durch mildere. Die Anthologie des Cephalas blieb lange verschollen. Erst 1606 wurde der einzig vorhandene codex von Salmasius in Heidelberg aufgefunden, kam aber schon 1623 als kriegsbeute nach Rom, von da zwei jahrhunderte später nach Paris. Nur abschriften standen den gelehrten zur verfügung. Hauptsächlich auf grund der Anthologie des Planudes und der excerpte des Salmasius liess Brunck 1776 eine ausgabe erscheinen, die den weimarischen kreis fesselte. Erst 1794 konnte Jacobs seiner ausgabe eine vollständige abschrift des Codex Palatinus zu grunde legen. Aber diese ausgaben sind für uns weniger wichtig, als die sammlung des Planudes. Götz giebt einmal ausdrücklich an, er habe „aus der griechischen Anthologie des Planudes" geschöpft.[1] Und darum stützt sich die folgende betrachtung überwiegend auf diese. Von ihr hatte schon 1494 Lascaris in Florenz die erste ausgabe veranstaltet, die zu wiederholten malen nachgedruckt wurde. Von sonstigen ausgaben ist zu erwähnen die von Etienne (Paris, 1566), dem ersten übersetzer des Anakreon, und die Frankfurter (1600). Ausserdem wurden nicht wenige der epigramme von verschiedenen gelehrten ins lateinische übersetzt und so der allgemeinheit zugänglicher gemacht. Hugo Grotius unternahm die über-

---

[1]) Ramlers ausgabe I. 155. Die Anthologie ist überhaupt für Götz' dichtung von bedeutung.

setzung der ganzen Anthologie, wurde aber durch den tod an der herausgabe verhindert. Sie wurde von 1795 an in der ausgabe von Hieronymus Bosch veröffentlicht.[1])

Die aufmerksamkeit, die man der Anthologie allenthalben schenkte, ist daraus zu ersehen, dass epigramme aus ihr in der litteratur verschiedener völker, so auch in der deutschen, nachgebildet wurden.[2]) Den einfluss des Hugo Grotius darf man auch in dieser hinsicht nicht unterschätzen. Prüft man nun, wie in dieser Anthologie, die so manche anakreontische motive geliefert hat, die Grazien entgegentreten, so zeigt sich, dass darin eine reihe von motiven gegeben ist, die in der Graziendichtung des 18. jahrhunderts zu den geläufigsten gehören.

Die wesentlichen eigenschaften der Grazien gehen aus ihren beinamen hervor. Es heisst: *καλλικόμων Χαρίτων* II, s. 127 (cap. IX, 625), *θαλεραὶ Χάριτες* II, 415 (c. XII, 142), *εὐθαλέων Χαρίτων* I, 389 (c. VII, 600), *λιπαραὶ Χάριτες* II, 412 (c. XII, 121), *ἀειζώων Χαρίτων* II, 528 (c. XVI, 7), *ἱλαραῖς Χάρισιν* (*Χαρίτεσσι*) I, 353 (c. VII, 419), II, 395 (c. XII, 2), *κάλλευς ἀνθολόγοι Χάριτες* II, 408 (c. XII, 95), *ἡδυλόγους Χάριτας* I, 352 (c. VII, 416).

Beliebt ist der später so häufige gedanke, ein mädchen die vierte Grazie zu nennen[3]), oder das mädchen wird gar zu einer der drei Grazien erhoben[4]), oder es verdankt wenigstens seinen reiz den Grazien.[5]) Ein andermal freilich soll ein irdisches mädchen im reiz seiner rede sogar die Grazien übertreffen.[6]) Seltener wird der reiz des männlichen geschlechtes auf die Grazien zurückgeführt.[7]) Die verleihung des reizes an die menschen kann durch eine umarmung der göttinnen erfolgen.[8])

Im allgemeinen tritt die teilnahme der Grazien als liebe zu den

---

[1]) Vgl. zum vorhergehenden Epigrammatum Anthologia Palatina (hg. von Dübner, Paris 1864—1890 in drei bänden), I, p. XVI ff. (Jacobsii prolegomena breviora).

[2]) Vgl. Rubensohn, Griechische Epigramme, Weimar 1897. Bibliothek älterer deutscher Übersetzungen. Bd. 2—5.

[3]) I, 72 (c. V, 70). I, 76 (c. V, 95). I, 85 (c. V, 146). II, 106 (c. IX, 515). II, 585 (c. XVI, 283).

[4]) I, 85 (c. V, 149).

[5]) II, 586 (c. XVI, 288). I, 84 (c. V, 140). I, 93 (c. V, 195). I, 94 (c. V, 196). I, 101 (c. V, 231). I, 315 (c. VII, 219). I, 389 (c. VII, 600).

[6]) I, 85 (c. V, 148).

[7]) III, 139 (c. II, 293). III, 167 (c. II, 464).

[8]) II, 412 (c. XII, 121). II, 412 (c. XII, 122).

menschen hervor.[1]) Besonders gerne wendet sie sich dichtern zu, deren werken sie anmut verleihen.[2]) Eine ansehnliche zahl von stellen lässt ersehen, wie sehr es in der ausdrucksweise jener zeit gelegen war, Grazien und dichter in zusammenhang zu bringen; die moderne dichtung ist ihr darin nachgefolgt. Auch fällt aus denselben versen ein licht darauf, wie gerade in dieser verwendung die zusammenstellung der Grazien und Musen, die auf Theogenie 60 ff. zurückgehen dürfte, sich festigte; sie tritt gleichfalls später geradezu stereotyp auf.[3])

Die Anthologie bietet also den in den Anakreontea nicht ausgebildeten bezug der Grazien zu den menschen[4]); so, dass sie diesen reize verleihen, oder wenigstens so, dass vorzüge der menschen als Grazienartig bezeichnet werden. Aber sie kennt wie Anakreon die Grazien auch ohne verbindung mit der erde. Besonders beliebt ist die vorstellung der allein oder mit Venus und Amor badenden Grazien; in epigrammen auf bäder wird sie häufig verwendet.[5]) Vereinzelt erscheint eine Grazie als schiedsrichterin zwischen Nymphen, Nereiden u. s. w.[6]) Zweimal sind sie mit Artemis zusammengestellt.[7]) Für das äussere kostüm ist zu beachten, dass sie auf wagen erscheinen[8]), dass sie die vögel lieben.[9])

Das vorstehende lehrt, dass die Grazien nur in wenigen motiven und situationen vorgeführt werden; diese aber sind mit offenbarer

---

[1]) II, 408 (c. XII, 95).

[2]) I, 273 (c. VII, 1). I, 277 (c. VII, 22). III, 293 (c. III, 33). II, 37 (c. IX, 186). II, 47 (c. IX, 239). I, 278 (c. VII, 25). I, 352 (c. VII, 416). I, 353 (c. VII, 419). I, 354 (c. VII, 421). II, 37 (c. IX, 187). II, 260 (c. X, 52). III, 80 (c. I, 191). II, 528 (c. XVI, 7). II, 395 (c. XII, 2). II, 106 (c. IX, 513). III, 322 (c. III, 187).

[3]) Für die art und weise der verbindung sind die verse zu beachten: *ἐνθάδε σῖμα Κλέανδρος . . . . φου Εὐτυχιανοῦ, ὃς Μουσῶν δώροις ἔσχε λόγον Χαρίτων* (III, 179, c. II, 532).

[4]) Die darum auch die Grazien anrufen: II, 415 (c. XII, 142). II, 416 (c. XII, 148).

[5]) II, 124 (c. IX, 607). II, 124 (c. IX, 609). II, 124 (c. IX, 609*). III, 125 (c. IX, 616; nachgebildet von Götz, Ramlers ausgabe I, 108; derselbe gedanke II, 146). II, 127 (c. IX, 623). II, 127 (c. IX, 625). II, 129 (c. IX, 639). II, 129 (c. IX, 634). III, 317 (c. III, 160).

[6]) II, 136 (c. IX, 664).

[7]) I, 208 (c. VI, 273). I, 207 (c. VI, 267).

[8]) II, 459 (c. XIII, 28).

[9]) I, 311 (c. VII, 199). Beachte ferner die spielerische verwendung der Grazien II, 4 (c. IX, 16).

vorliebe in verschiedenen variationen wiederholt und bilden also den kern der griechischen überlieferung.

Wir wenden uns nun nach Deutschland, ins 17. jahrhundert, ohne die absicht, den stoff hier erschöpfend zu sammeln, nur zu dem zwecke, das erbe in seiner haupteigenart kennen zu lernen, das das 18. jahrhundert übernahm. Bei Opitz, wie in der renaissancepoesie überhaupt, trägt die verwendung der Grazien vornehmlich einen doppelten charakter an sich. Ihr name erscheint entweder als allgemeiner schmuck der rede, als mythologische verzierung, oder sie dienen als geeignetes mittel, um die geliebte oder sonst besungene persönlichkeiten durch einen schmeichelhaften vergleich mit ihnen zu ehren. Den letzteren gebrauch haben wir in der Anthologie kennen lernen, und er passt vortrefflich in die eigenart der renaissancedichtung. Mit ehrfurcht und in tiefster unterwürfigkeit wendet sie sich an die hohen und höchsten persönlichkeiten. Den einen poeten zwingt dazu die pflicht des höfischen poeten, oder ein anderes amt, den andern bringt sorge um materielle unterstützung und die hoffnung auf die gunst der gewaltigen dazu. Anbetend fast wirft man sich vor fürsten und königen in den staub, und vergöttert sie geradezu. „Götter dieser erde“ nennt sie Weckherlin. So liegt es nahe, diese götter denen des Olymps vergleichend zur seite zu setzen und sie sogar für ihnen überlegen zu erklären. Und ferner ist der mythologische aufputz sehr gut dienlich, im schwall der worte den natürlichen mangel der empfindung zu verdecken.

Zu solchen vergleichungen und vergötterungen waren nun freilich die Grazien als göttinnen zweiten ranges nicht hervorragend brauchbar; Venus, Juno oder Diana sind ihnen gegenüber bevorzugt. Sie hätten vielleicht in jener, dem verständnis der anmut nicht eben sonderlich erschlossenen zeit keinerlei rolle gespielt, hätte das altertum ihre verwendung zu solchem zwecke nicht überliefert. Denn dass die Grazien im 17. jahrhundert gar nicht so recht als mythologisches element betrachtet wurden, lässt sich auch daraus erschliessen, dass in der satire Sacers: „Reime dich oder ich fresse dich“, 1673, eine lange reihe von gottheiten, selbst untergeordneten, zur verwendung spöttisch empfohlen wird, die Grazien aber darin nicht genannt sind.[1])

Trotzdem treten sie bei Opitz sechsmal auf, darunter zweimal

[1]) Waldberg, Deutsche renaissance-lyrik, Berlin 1888, S. 145.

als Charis und Charites.[1]) Der gebrauch dieser bezeichnung verweist auf die ableitung aus dem griechischen, und zwar so, dass jedenfalls nicht das französische grâces die vermittelung bildet, das ein deutscher bearbeiter kaum in Charites zurückgebildet hätte. Möglich ist dagegen die vermittelung durchs lateinische, das ja den ausdruck Charites bei der übertragung aus dem griechischen beibehalten konnte. Das gilt auch für den Niederländer, von dem Opitz das eine gedicht entlehnt haben will.

Zweimal tritt die dreizahl der Grazien heraus, beidemal in gedichten nach Heinsius. An den nämlichen stellen sind sie mit Venus zusammengebracht, einmal davon (in einem anakreontischen gedicht) auch mit Amor. Die zeilen lauten:

Auch ist der Gratien Zahl diese (= drei), welche geben
Genügen, Freud und Lust, und selbst bei Venus leben. (I, 345)
Die schöne Venus gieng mit ihrem kleinen Sohne
Und dreyen Gratien .... (II, 638).

Die zuerst angeführten verse sind nur mythologischer aufputz, ebenso wie an einer anderen stelle die zwecklose Anrufung: „Ihr süssen Gratien“ (II, 683). Die zweite stelle tritt insofern hervor, als die Grazien hier schon selbst eine rolle spielen, die sich freilich nur darauf beschränkt, dass sie begleiterinnen der Venus sind.

In den bereich der schmeichelhaften vergleiche, für die noch die anakreontik eine besondere vorliebe zeigt, fällt eine ausdrucksweise wie „O Nüssler, meine Zier, und Kind der Pierinnen, und zarten Gratien.“ (II, 567.) Hier werden auch Musen und Gratien zusammengestellt, der antiken überlieferung folgend; tieferer sinn ist freilich hierbei ebensowenig zu suchen als zuvor, wo die Grazien mit Venus und Amor erscheinen. Stärker wird der vergleich in dem beliebten ausdruck „vierte Charis“, dem wir zuvor in der Anthologie nachgegangen sind: „Zehnde von den Pierinnen, vierte Charis dieser Zeit“ (III, 370).

Ein indirekter vergleich kann es genannt werden, wenn eine liebenswürdige eigenschaft als gabe der Grazien hingestellt wird: „Die zarten Charites verehrten Freundlichkeit“ (bei der geburt) II, 534. Überhaupt sind die Grazien sowol in der dichterischen tradition des altertums als in der gelehrten und viel benützten darlegung des Seneca z. b., spenderinnen holder gaben. Drum sagt Opitz auch allgemeiner, in nur indirektem bezug auf eine besondere person (nach

---

[1]) Gedichte, herausgegeben von Triller 1746.

Heinsius), dass die Grazien genügen, freud und lust geben (siehe oben). Diese stellen gestatten auch einen rückschluss auf das wesen der Grazien, für deren charakteristik sonst nur die worte „zart" (2 mal) und „süss" vorhanden sind.

Bei Weckherlin erscheinen die Grazien ebenfalls ganz selten. Ich finde (ausgabe von Fischer, bibliothek des litterarischen vereins in Stuttgart) viermal die Grazien, dreimal die Charites erwähnt. Einmal lässt er sie in einem gesang (199, 11) Amors allmacht preisen; einmal singt er einen lobgesang von den drey wirtembergischen Gratien (199, 26 ff.) d. i. von drei princessinnen, an denen die über alle herzen siegende tugend und schönheit gerühmt wird; ein drittes mal sagt er: „Gratien, Welt, Natur, Tugend, Schönheit hätten ihren schatz, hofnung, kunst, trost und wohnung verlohren" (199, 30), als die Markgräfin von Baden „in dem aufgang der jugent" starb, „dises fräulein so schön, so süss, höflich und fromb", voll „ehr, engellischen sitten und lieblichkeit", ein „blümelein der Weissheit, Zucht und Tugent". Dazu tritt dann noch die stelle: „Cui Pallasque, Venusque, et Charites, dea, Cedunt ingenio, ac ore, decoreque." (199, 92.) „Decus" ist hier für das wesen der Grazien zu erschliessen, wie aus dem folgenden „holdseligkeit" und indirekt „süsse lieblichkeit":

Mit sovil süsser lieblichkeit
Kan sich Cypris selbs nicht beschönen,
Solt Sie auch ihr holdseeligkeit
Von allen Gratien entlöhnen. (199, 93 f.)

Neben dem auf Anakreon zurückgehenden ausdruck „alle Gratien" ergibt sich aus diesen versen etwas charakteristisches für die verbindung von Venus und Grazien, der antike zug, dass Venus ihren reiz den Grazien verdankt. Entschiedener noch tritt dies im Urteil des Paris (200, 352 V. 236 ff.) heraus, wo es heisst: „der Venus ward ein Myrtenkranz mit Perlein aufgesetzet von ihren Chariten, davon ihr glatte Stirn Und ihr krausslechtes Haar . . . erschienen so beschönet als ob die Lieblichkeit und die Lieb selbs gecrönet." Für die sinne deutlich werden die Grazien aber ebensowenig als bei Opitz, obwol sie noch einmal sich verkörpert, thätig zeigen: „Ist ein brust oder blust der zwirig-böbend thron, Darauff die Charites den Liebelein liebkosen?" (199, 477.) Unter Liebelein sind Amoretten zu verstehen; wir haben da ein ausgesprochen anakreontisches motiv.

Opitz und Weckherlin, sowie andere, kennen Anakreon, haben

selbst aus ihm übersetzt; dennoch wenden sie den Grazien keine besondere aufmerksamkeit zu. Schon das lässt darauf schliessen, dass auch für die anakreontiker später Anakreon nicht der erste anstoss zur aufnahme war.

Vereinzelt auftauchende gestalten bleiben die Grazien in der deutschen litteratur des 17. jahrhunderts überhaupt, zumal aber im zeitalter der gelehrten renaissancepoesie. Nur ein dichter aus der ersten hälfte des Säculums zieht unsere aufmerksamkeit besonders auf sich: Fleming; er sticht überraschend gegen seine zeitgenossen in der behandlung der Grazien ab und verrät einen einblick in ihr seelisches wesen, der aus seiner grösseren tiefe und gemütsinnerlichkeit zu erklären ist.

Auf unmittelbares schöpfen aus der antike lässt seine vorliebe für den griechischen namen schliessen. Achtmal gebraucht er ihn als Charis, Charites und auch schon als Charitinnen, eine durch die endung dem Deutschen näher gebrachte form. Daneben hat er als mädchennamen Charitinne, Charitille, wofür bei anderen Charitea zu treffen ist. Fünfmal findet sich die bezeichnung Grazien. Zu der form „Charitinnen“ ist zu bemerken, dass sie unter den vier fällen ihrer verwendung dreimal im reim steht, was bei „Gratien“ nur einmal der fall ist; unter den reimverbindungen wird die eine, Pierinnen: Charitinnen später beliebt. Die Grazien werden von Fleming auch schon mit namen vorgeführt: Euphrosyne, Thalia, Aglaia (letztere zweimal). Die daraus und aus der vergleichung mit drei schwestern sich ergebende dreizahl wird anderswo ausdrücklich bestätigt[1]): „Charites in eurem Orden sind zuvor gewesen drei.“ Den ausdruck „alle Grazien“ hat er auch, daneben „jede Charis“. Wenn es einmal heisst (I, 357): „Charis (gab) aller Zierde Wahl“, so ist für diesen gebrauch der einzahl wohl nur ein äusserlicher grund ausschlaggebend.

Über die äussere erscheinung der Flemingschen Grazien lässt sich wenig erschliessen, aber immerhin etwas. Ein nachklang aus Horaz ist: „und die blossen Charitinnen tanzen uns nach ihren Sinnen“ (I, 76). Nur noch eine ergänzende stelle kommt hinzu, die im besonderen eine der Grazien betrifft. Thalia wird (I, 505) zart und schön genannt, wobei aber zart dem ganzen zusammenhang und dem beginn des betreffenden noch zu behandelnden gedichtes entsprechend

---

[1]) Paul Flemings Deutsche gedichte, hgg. von Lappenberg, Bibliothek des Stuttgarter litter. vereins, b. 82 u. 83. I, 309.

sich schon auf geistige eigenschaften bezieht. Dass die Grazien schön sind, ist zwar als allgemein angenommen vorauszusetzen, wird auch in der überlieferung der antike gelegentlich ausgesprochen, wiewol sich eine besondere betonung dieses zuges nicht findet. Wie Fleming hier dazu kam, ist deutlich. Er hat drei schwestern vor sich, die er mit den Grazien vergleicht; die mädchen hat er vor augen; nach ihnen bildet er seine vorstellung der huldgöttinnen. Wir haben hier ein interessantes beispiel, wie diese vorstellung sinnlich deutlicher wird dadurch, dass sie sich durch züge bereichert, die lebenden gestalten entlehnt werden.

Nichts bemerkenswertes bietet das verhältnis der Grazien zu anderen gottheiten. Venus spielt gar keine rolle, hingegen wieder die Musen:

Trautes Paar der Pierinnen,
das nicht nur ein Phöbus liebt,
dem sich jede Charis gibt (I, 325).

Oder in dem gedicht „auf einer Jungfrauen Ehren geburtstag“:

Das macht euer Sonnenschein . . .
Euer Sonnenschein, der schöne,
da die muntern Venus-Söhne
heut' in lauter Jauchzen stehn,
den die edlen Karitinnen
und gelehrten Pierinnen
heut in Fröligkeit begehn. (I, 335).[1]

Auch mit Nymphen kommen sie zusammen:

Grüss' euch Gott, ihr Hamadryaden,
grüss' euch Gott, ihr Nymphen hier,
ihr Napä'n und alle Gratien,
die ihr wohnt in der Revier! (I, 331).

Die charakteristik der Grazien aber ist es, womit uns Fleming überrascht. Dass sie zart sind, wie schon früher erwähnt, sagt auch Opitz; zart ist somit eines der ältesten charakteristischen beiwörter der Grazien. Auch „gülden“ nennt sie Fleming I, 311. Die bedeutung des wortes ist hier nicht ganz klar. Adelung giebt (II, 742) für golden unter anderem folgendes an: 4. im hohen grade vortrefflich,

---

[1]) Es sei nochmals betont, dass hier und im folgenden das zusammenbringen der Grazien mit anderen gottheiten — wie in der zweiten stelle auch mit Amoretten — keine tiefere bedeutung für ihr wesen hat. Es ist eine äusserliche anwendung der mythologie, und dass gerade die „gelehrten Pierinnen“ beliebtheit geniessen, kann im zeitalter der gelehrtenpoesie nicht auffallend erscheinen. So heissen die Grazien an anderer stelle „Föbi Mumen“ (I, 520).

schätzbar. Die zeit ist golden u. s. w. 5. Prächtig, in der dichterischen schreibart. — Letztere bedeutung entfernt sich von unserm begriff der grazie; dennoch könnte auch sie, der zeit entsprechend, dem dichter vorgeschwebt haben.

Fröhlichkeit ist aus einer früher angeführten stelle (I, 335) zu erschliessen, und im besonderen wird noch „Aglajens Höflichkeit“ (I, 521) erwähnt. Bieten schon die beiden letzten eigenschaften eine immerhin bemerkenswerte erweiterung der bisherigen charakteristik, so liegt doch das hauptgewicht auf dem ethischen.

Dass Fleming allgemein von „edlen Karitinnen“ spricht (I, 335), würde nicht auffallen; wol aber, dass er das genauer darlegt (I, 505):

Euphrosyne ist keusch, Thalia zart und schöne,
Aglaia from und gut. Diss liebliche Getöne
von so viel Tugenden macht eine Harmonie
mit solcher Treflichkeit in euren dreien Leibern u. s. w.

Es wurde schon bemerkt, dass der dichter wirklich drei mädchen vor sich hat. Unter dem scheine, ihnen die eigenschaften der Grazien zuzuschreiben, verleiht er seinem vorstellungsbilde der Grazien charakterzüge jener.

Eine nähere verbindung der Grazien mit den menschen tritt überhaupt hervor; sie zeigt sich deutlich in dem wichtigen sonett „Dreien Schwestern“ (I, 505), dem auch die eben angeführten verse entnommen sind, und das vollständig lautet:

So freundlich, so geneigt, so gütig an Geberden
so zart, so tugendhaft, so götlich um und an,
als keine Göttin nicht geschätzet werden kan,
so hochbegabt seid ihr, ihr Gratien der Erden,
die durch die Himlischen mehr himlisch täglich werden,
die ihre Schwestern sind. Es glaubt es Jedermann,
dass die Vollkommenheit sich ganz in euch vertan
und muss es auch der Neid bekennen ohn' Beschwerden.
Euphrosyne ist keusch, Thalia zart und schöne,
Aglaia from und gut. Diss liebliche Getöne
von so viel Tugenden macht eine Harmonie
mit solcher Treflichkeit in euren dreien Leibern,
dass Orpheus sich befragt bei allen klugen Weibern,
ob seiner Harfen Klang in euch verwandelt sei?

Die verbindung der Grazien mit menschen u. zw. mit mädchen wird hier eingeleitet durch einen der üblichen vergleiche. Die mädchen sind die „Gratien der Erden“, die schwestern der Grazien. Solcher vergleiche finden sich noch mehrere.

Charites, in eurem Orden
seind zuvor gewesen drei;
ietzo solt ihr wissen frei,
eure Zunft ist grösser worden;
Orithyja dieses Mal
ist die vierte in der zahl (I, 309).

Ganz im selben stil: „Du vierte von den dreien, die Föbi Mumen sind" (I, 520). Ebenso „vierte Charis dieser Jahr" (I, 66).[1] Auf einen einzelnen körperteil beschränkt sich der vergleich: „Aglajens ist die Brust, die alle Venussöhne für alles achten hoch" (I, 521). Weiterhin aber werden unmittelbar drei schwestern an die stelle der Grazien gesetzt (I, 257, Überschrift auf die seligen drey Schwestern): „Weil aus dem himmel sich die Gratien verloren, so hat der Sternen Rat für jene Die erkoren."

Beim blossen vergleich bleibt Fleming nicht stehen; er ist bestrebt, die gepriesenen, angenehmen eigenschaften als gabe der Grazien hinzustellen, und so ist gleich eine innigere berührung mit den menschen hergestellt, die die grundlegende bedingung für die ganze spätere entwickelung der Graziendichtung ist. Dies stammt, wie gelegentlich schon hervorgehoben wurde, aus dem altertum und hat auch bei Fleming anklang gefunden. So sagt das erwähnte sonett: „ihr Grazien der Erden, die durch die Himlischen mehr himlisch täglich werden." Eine andere stelle lautet: „Iovis Schwester und Gemahl gab euch Gut, Minerva Tugend, Charis aller Zierde Wahl." (I, 357.)

Anderseits haben wir bemerkt, dass die vorstellung der Grazien durch irdische bilder beeinflusst wird, so dass wir eine gegenseitige einwirkung feststellen können. Dies erlaubt uns, die eigenschaften, die in den anfangsversen des sonettes den mädchen, den „Gratien der Erden", zugeschrieben werden, den Grazien selbst zuzuweisen; denn gerade dadurch werden die mädchen den Grazien gleich, dass sie gepriesen werden können als „So freundlich, so geneigt, so gütig an Geberden, so zart, so tugendhaft, so götlich um und an." Diese eigenschaften stimmen auch völlig zu denen, die wir bei Fleming für die Grazien schon gefunden haben. Zartheit, Fröhlichkeit, Höflichkeit sind uns bekannt; letzteres schliesst leicht das „freundlich, geneigt, gütig an Geberden" in sich[2]); die tugend

---

[1]) Gebildet nach Opitz; s. Tropsch, Flemings Verhältnis zur römischen Dichtung. Graz 1895, s. 123.

[2]) Adelung sagt von höflich: 3. freundlich, schmeichelhaft, eine im hochdeutschen ungewöhnliche bedeutung.

ist durch die worte edel, keusch, fromm, gut im einzelnen dargelegt worden.

Die behandlung, die die Grazien bei Fleming finden, lässt hervortreten, dass sie, im allgemeinen zwar nicht innerlich und äusserlich charakteristisch ausgebildet, ihm zum poetischen motive dienen. Eine sinnliche anschauung gewinnt man nicht, sie sind auch bei ihm im grossen ganzen abstrakte gestalten. Aber er kommt von dieser art und weise ab, wo er wirkliche frauengestalten vor sich hat; im anschluss an diese belebt er seine Grazien. Wenn er (I, 521) vergleichsweise sagt „Aglajens ist die brust“, so schwebt ihm nicht die erscheinung der Grazien vor, sondern er findet so viel schönheit oder reiz an der brust des mädchens, dass er sie einer Grazie für würdig hält. In weiterer ausbildung heisst der gedanke nicht mehr: die Grazie hat die brust wie das mädchen, sondern: das mädchen hat die brust wie die Grazie. Auf diese weise geht die verlebendigung der Grazien vor sich, körperlich sowol wie seelisch. So wird die vorstellung der Grazien zum bild der idealen mädchengestalt des dichters, im weiteren einer ganzen zeit.

So müssen denn auch in der eigenheit einer zeitepoche die gründe für die darin herrschende auffassung der Grazien gesucht werden. Die zeit der gelehrten renaissancepoesie verhielt sich im ganzen spröde gegen sie. Wir sehen das gleich an den verwendeten ausdrücken.

Wir sind gewohnt, in den Grazien die verkörperung jener reizvollen, körperlichen und seelischen schönheit zu sehen, die wir mit den worten anmut, reiz, grazie ausdrücken. Aus der später zu betrachtenden theoretischen erörterung der anmut wird sich zeigen, dass die entwickelung dieses begriffs grösstenteils in das 18. jahrhundert fällt. Er konnte nicht statthaben, wo, wie im Deutschland des 17. jahrhunderts überhaupt kein verständnis dafür vorhanden war. Der äussere charakter des anmutigen ist der des kleinen, zarten und beweglichen. Dem aber war zumal die zeit Opitzens fremd; es ist die zeit des barockstiles, dessen charakter prächtige, erhabene schönheit ist. Sie liebt und preist man auch an frauen. „Eure pracht und stolzes prangen“, sagt H. Albert, „Pracht und prangen ihrer süssen wangen“, rühmt S. Dach.

Es geht nicht an, daraus zu schliessen, dass anmut der zeit gänzlich fremd gewesen wäre. Einzelne spuren bei verschiedenen dichtern hindern uns daran. Freilich trat sie nicht klar hervor; sie sonderte sich nicht deutlich und oft genug von der schönheit als solcher; ihre grenzen verschwimmen in einander. Die individualität

des einzelnen ist hier von bedeutung. Einige dichter werden dieses reizes mehr inne, andere wieder gar nicht. Jedenfalls lebte der begriff nicht allgemein im bewusstsein und war nicht gangbar. Man wusste die schönheit und ihren reiz nicht zu fassen und erging sich in einzelbeschreibungen, wobei jeder teil des körpers lobend vorgenommen wurde. Noch konnte das zarte wesen, das Opitz den Grazien zuschreibt, keinen fruchtbaren boden finden. Weckherlin, der doch Venus (os) und Charis (decus) einmal unterscheidet (siehe oben), vergleicht ein andermal eine Churfürstin mit Pallas, Diana, Cypris, allerdings mit letzterer an lieblichkeit. Auch aus einer anderen stelle geht hervor, dass er die mit reiz gezierte Venus meint. „Du, Venus, kanst allein sie aller süssigkeit, Ergötzung, schönheit, lieb und lieblichkeit gewehren.“ (200, 370.)

Ein feststehendes wort für den begriff der anmut haben wir aus dieser zeit nicht. Das wort „anmut“ selbst wird von den einzelnen verschieden oft gebraucht und in verschiedener verwendung. „Anmut“ gehört zu den wörtern, die einen bemerkenswerten bedeutungswechsel an sich erfahren haben. Anmut in der bedeutung begierde, lust, wurde zur eigenschaft, die lust erweckt, reizt. Das wort kommt als masculinum und femininum vor. Ersteres hat nur die bedeutung affectus, ist ebensowenig wie das femininum im althochdeutschen und eigentlichen mittelhochdeutschen belegt (zuerst 1338, vgl. Müller-Zarncke II, 258) und ist auch bei Luther nicht vorhanden (vgl. Grimm, deutsches wörterbuch). Über das femininum sagt Grimm: „Auch das weibliche wort zeigt im 16. und 17. jahrhundert noch jene bedeutung des männlichen, begierde und lust: dieweil die menschliche natur von jugent auf ein sonderliche, geistliche anmut, begierd und liebe hat zu den metallis. Thurneisser von wassern 5; die frau soll sich anschicken nach seiner (des mannes) anmut, weis und willen. Fischart ehz. 17 ....

was anmut hat mir deine red erregt? Opitz ps. 119;
wie ein palast mit anmut wird geschauet,
der ansehn hat und künstlich ist gebaut. ps. 144;
was anmut gaben vor die sorgenfreien nächte! Gryph. 1, 209.“

Selbst noch bei Hagedorn 3, 93 findet Grimm jene bedeutung:

o anblick, der mich fröhlich macht,
mein weinstock reift und Doris lacht
und mir zur anmut (lust) wachsen beide.

„Aus der vorstellung begierlicher lust, fährt Grimm fort, ging aber später die heute allein geltende einer anziehenden, reizenden lust

hervor, und schon Stieler (1691) legt anmut aus amabilitas, venustas; anmut ist uns nicht mehr das begehrende, sondern das begier erregende und befriedigende, die grazie: anmut des lebens, Gellert" u. s. w. In entsprechender weise verändert das adjectiv anmutig die ursprüngliche bedeutung excitans, expetibilis in venustus.

Gegen diese darlegung Grimms muss betont werden, dass der bedeutungswandel zu spät angesetzt wird, wenn gesagt wird, „schon Stieler (1691)." Thatsächlich vollzieht er sich früher, jedenfalls in der ersten hälfte des jahrhunderts, wenn auch noch später, wie das beispiel aus Hagedorn zeigt, beide bedeutungen neben einander bestanden.[1])

Bemerkenswert ist nun die verschiedenheit der objekte, denen anmut und gleichbedeutend „anmutigkeit" zugeschrieben wird. Gerade Opitz bietet charakteristische beispiele. Anmut an mädchen, besonders an jungen, und an gedichten wird am häufigsten gerühmt. Aber auch eine stimme nennt Opitz anmutig (II, 666), einen tag (II, 670), wie Weckherlin und andere die morgenröte. Überraschender ist, dass Opitz eine höhle so kennzeichnet (II, 667), und in der schäferei von der nymphe Hercynia (II, 648) gar „einen Riesenberg"; an anderer stelle (II, 606) singt er: „Du edler Bronnen .... aus welchem Wasser dringt, Anmutiger dann Milch und köstlicher dann Reben." Diese beispiele, namentlich der anmutige riesenberg zeigen

---

1) So heisst es schon bei Opitz

liess der Sirenen Lied und Anmut unbegehrt II, 381.
Preise deiner Liebsten Tugend.
Sage von der Freundlichkeit,
Von der Anmut ihrer Jugend. II, 512.
Nun hat sich alle Lust geendet,
Nachdem mich meines Hertzens Licht,
Was jedermann dawieder spricht,
Mit seiner Anmut gantz verblendet. II, 593.

Von anmutigkeit der verse und gedichte ist in der Deutschen Poeterei mehrfach die rede.

Weckherlin spricht (s. 17) von einer hohen dame als von „Engellands Anmutigkeit". Bei Simon Dach heisst es (Neudrucke 44—47, s. 56):

Also gläntzet jhrer Wangen
Anmuth vnd Gestalt.

Bei Adersbach (ebenda s. 218):

Dein Anmuht, Phyllis, hat mich jetzt
Viel härter, als noch nie, erhitzt.

Das sind einige beispiele, deren anzahl sich bedeutend vermehren liesse, und die in späterer zeit natürlich noch häufiger werden.

deutlich, dass bei dem ausdrucke anmut nicht ganz an das gedacht werden darf, was wir heute darunter verstehen. Wir beziehen den begriff vorwiegend auf das zarte, kleine, damals wurde er auch dem grossen, erhabenen beigelegt.

Auffällig ist, dass das wort mit vorliebe von erscheinungen der natur gebraucht wird; das wirkt fort, tritt noch im nächsten jahrhundert z. b. bei Uz stark hervor, und auch noch Adelung nimmt seine beispiele alle daher. Er definiert anmut (I, 305): „1. Die angenehme empfindung, welche durch den genuss eines gutes hervorgebracht wird .... Noch häufiger aber heutzutage 2. diejenige eigenschaft in den gegenständen, welche diese empfindung hervorvorbringt, besonders sofern diese eigenschaft in das auge fällt. Die anmut einer gegend. Ein garten von besonderer anmut. Wüssten sie, wie viel anmut das landleben bei sich führet!" Für unseren begriff der anmut hat Adelung andere bezeichnungen.

Ausdrücke, die für diesen sonst eintreten, sind zart, süss, lieblich, holdselig, höflich und die entsprechenden substantiva, ebenso zierlich und zierde (zier). Obwol diese worte in bemerkenswerter weise entsprechungen im latein finden (tener, tenuis, dulcis, decens, decus), möchte ich diesem umstand nicht zu viel gewicht beimessen, da einige noch vom mittelhochdeutschen her zum ausdruck weiblicher anmut dienen, andere durch französische beeinflussung mögen beliebt geworden sein.

Am meisten dürfte zier, zierde und das entsprechende adjectivum lateinischer einwirkung seine hervorragende bedeutung und seinen häufigen gebrauch danken. Gerade an diesem worte lässt sich das unbestimmte, verschwommene des begriffes der anmut zeigen. Zier oder zierde ist eines der geläufigsten wörter der liebeslyrik im 17. jahrhundert. Adelung ist es natürlich schon ferner gestanden; dennoch kann auch er sich nicht der bedeutung des wortes als „reitz" (also unser „anmut") verschliessen. Es heisst bei ihm (V, 391): „Zier .... Die wurzel des davon abgeleiteten zierde, welche in dem gewöhnlichen sprachgebrauche veraltet ist, und um der kürze willen nur noch zuweilen in der dichterischen und höheren schreibart gebraucht wird. — Die zierde (V, 392), das abstractum des verbi zieren, welches aber mehr im konkreten als abstrakten verstande gebraucht wird, so wie zierath mehr im gemeinen leben üblich ist ....

Geschmacklos ist der Reitz, sind alle sanften Zierden
Der eigennützigen und tobenden Begierden. (Dusch.)

In welch letzterer stelle es auf eine ungewöhnliche art für reitz zu stehen scheinet.*

Für das 17. jahrhundert kann diese art nicht ungewöhnlich genannt werden. In vielen fällen lässt sich anmut unter zier[1]) verstehen, wenn auch andere bedeutungen, wie schönheit, schmuck vielfach mit unterlaufen. Es ist bezeichnend, dass nur in wenigen fällen zier und anmut sich ganz decken; in vielen fällen ist letztere ganz ausgeschlossen, in vielen anderen fliessen in dem worte zier mehrere begriffe mit anmut in eines zusammen. Dass das wort decus den begriff anmut enthält, beweist ein schon angeführter lateinischer vers Weckherlins, worin den Charites decus zugeteilt wird. Und ebenso sagt Fleming I, 357: „Charis gab aller Zierde Wahl"; ja noch im folgenden jahrhundert übersetzt Bodmer das englische grace mit zier in der erzählung Lavinia (v. 125, nach Thomsons jahreszeiten, im anhang zu Pyra-Lange's Freundschaftlichen liedern).

Auch in folgenden stellen liegt als hauptbegriff anmut offenbar zu grunde:

und warf . . .
Mit höchster Freundlichkeit auf dich die klaren Strahlen
Der Augen voller Zier. Opitz II, 567.
Diese Sitten, diese Gaben,
Diese keusche Freundlichkeit,
Welcher Glantz euch hat erhaben,
Dass ihr Liebens würdig seyd,
Übertrifft der Sachen Preis,
Die man sonst zu finden weiss . . . .
Gott, der euch die Zier gegeben . . . . II, 412.

Von mehreren äusserungen Flemings hebe ich nur zwei besonders deutliche aus:

Du kanst mich ja nicht hassen,
dass ich die Zier,
so wohnt in dir,
nicht denke zu verlassen,
die einen Jeden insgemein
beweget dir geneigt zu sein. I, 407.

Licht ist ihr Augenglanz,
klar ihre Zier.
Das macht, dass ich mich ganz
verlier in ihr.
Sie hat es, was mein Herze sucht,
Scham, Schönheit, Jugend, Zucht,
Der Tugend Frucht. I, 428.

---

[1]) Dass der abstand zwischen zier und zierlichkeit nicht so gross war als jetzt, dass vielmehr eine nähere verwandtschaft gefühlt wurde, ergibt sich wieder bei Weckherlin (199, 98). Er sagt von einem gedicht:

Unlieblich kan es zwar nicht sein,
Weil Ewre Schönheit solches ehret;
So wirt auch seiner zierden schein
Durch Ewre zierlichkeit vermehret.

Sollen die letzten worte auch nicht direkt eine darlegung des begriffes zier sein, so stehen sie doch in engem zusammenhange damit. Man erinnert sich an das sonett „Dreyen Schwestern“, die wegen gleicher eigenschaften „Gratien der Erden“ genannt werden.

Freilich ist zu bemerken, dass in dieser bedeutung von „zier“ zunächst die äusserliche, sinnliche erscheinung gemeint ist und an körperliche anmut vor allem gedacht werden muss. Einmal sagt Fleming ausdrücklich:

Lobt der Seine von der Jugend,
jener Seine von der Zier,
mich ergötzet ihre Tugend. I, 418.

Gelegentlich tritt jedoch innerliche auffassung hervor: „Weil aller Tugend Zier aus deiner Schönheit lacht“ (I, 520).

Aus allem ersieht man, dass zwar dort, wo von der prächtigen schönheit abgegangen wird, anmut hervortreten kann, dass sie aber nur undeutlich zum durchbruch kommt und eine ganz untergeordnete rolle spielt. Das wesentliche ist, dass die renaissancepoeten über die art und weise ihrer zugehörigkeit zur schönheit noch im unklaren waren. Doch darf man nicht annehmen, dass sie für den eindruck einer anmutigen erscheinung ganz unempfindlich gewesen seien; allerdings war aber natürlich die empfindungsfähigkeit nach der individualität des einzelnen verschieden. Wo sich bei einem ein solcher eindruck fühlbar machte, suchte er seinem ursprung durch worte wie zart, lieblich, süss, zierlich, anmutig, nahe zu kommen. Es geschieht nicht zu oft und bleibt immer der schönheit als solcher untergeordnet, die den einen hauptbestandteil des weiblichen idealbildes im 17. jahrhundert überhaupt, vor allem aber in der renaissancelyrik bildet.

Der zweite hauptbestandteil dieses ideales ist der begriff der tugend und zwar vornehmlich als keuschheit, zucht, ehrbarkeit, wol auch mit frömmigkeit verbunden. Überall stösst diese verbindung schönheit-tugend auf und zumal die gelegenheitsgedichte der verschiedensten art geben eine endlose variation dieses themas. Auch diese tugend trägt den charakter ihrer zeit, starr, erhaben; sie hat nichts von der milde und sanftheit, die sie im folgenden jahrhundert besitzt. Stolz thront sie neben der schönheit, und gern wird die gelegenheit benützt, ihren grösseren vorzug zu betonen, wie das eben angeführte gedicht Flemings (I, 418) zeigt.[1]

[1] Das reimband jugend: tugend hat ziemliche verbreitung genossen, und so mag in manchen fällen dieser äusserliche grund eine erwähnung und lob-

Auch Simon Dach zieht die tugend vor (a. a. o., s. 10):

Hie habt jhr, jhr Jungfrawen,
Was ohne Schein und List
Recht wehrt an Euch zu schawen
Und höchst zu lieben ist:
Ihr mögt durch schöne Jugend
Gefallen, wem jhr wolt,
Der Keuschheit güldner Tugend
Sind Gott und Menschen hold.

Der ihm nahe stehende Heinrich Albert drückt das noch schärfer aus (a. a. o., s. 50):

Ewer Pracht und stoltzes Prangen
Ihr Jungfrawn so jhr führt,
In den Rosen-rothen Wangen
In dem Haar mit Gold geziert
Würdigt keines Lobes nicht,
Wo euch Frömmigkeit gebricht.....
Fromm seyn ist die edle Gabe,
Tugendt, Zucht und Erbarkeit,
Die ich mir erwehlet habe.

Wenngleich eine Vereinigung von schönheit und tugend das wünschenswerte bleibt, so erhält doch die moralische vollkommenheit den vorzug. Aus der vorsätzlichen gegenüberstellung aber von körperlicher schönheit und von tugend, wurde für letztere der begriff schönheit des geistes gewonnen. Und hier ist der ursprung der „schönen seele“ zu suchen, eines lieblingsausdruckes des 18. jahrhunderts. Erich Schmidt (Richardson, Rousseau und Goethe, s. 318 ff.) hat sich über die entstehung und begriffsentwickelung dieses ausdrucks verbreitet. Zu seinen ausführungen muss ergänzend und berichtigend hinzutreten die beobachtung über die scharfe gegenüberstellung von schönheit und tugend und die reflektierende erwägung ihrer vorzüge in der dichtung des 17. jahrhunderts.[1])

In vollem bewusstsein und mit eingehender ausführlichkeit hat sich Opitz über äussere und innere schönheit ausgelassen, und zwar in der schäferei von der nymphe Hercynia (1622). Er geht dabei auf Platos Phädrus zurück, also direkt auf den ursprung der kalo-

---

preisung der tugend mit sich gebracht haben. Das formelhafte, das der ganzen damaligen lyrik anhaftet, darf überhaupt nicht ausser acht gelassen werden. Es dient oft dazu, den mangel eigener empfindung zu verhüllen.

[1]) Aus ihr erklärt sich auch der kontrast zwischen äusserlicher leibesschönheit und innerlicher seelenschönheit in Zesens Simson 1679, der durchaus nicht selbständig gefunden ist, wie E. Schmidt vermutet, sondern der tradition entspricht.

kagathie. Die stelle lautet: „Soll aber je die liebe recht antreffen, so muss sie die Vernunft zum Gefährten haben, muss den äusserlichen Sinnen, sonderlich aber den Augen, die, als zwey unachtsame Thür-Hüter, zum öfteren allerhand falsche Meynungen zu dem Gemüthe einlassen, den Muth brechen, um durch Urtheil und Verstand, von der auswendigen Schönheit zu der inwendigen, welche durch diese angenehmer gemacht wird, dringen zu können. Wie die Blumen, so an sich selber schöne sind, dennoch anmuthiger zu seyn scheinen, wann sie unter einem klaren Wasser herfür leuchten: also ist die Blüte des Gemüthes, wenn sie mit einem schönen Leibe umhüllet ist. So soll nun die Schönheit des Leibes nichts anderes seyn, als ein Fürfechter der Blüthe der Tugend, und als ein Herold einer grösseren Schönheit, weder sie nicht ist; — — also müssen wir in einem schönen Frauenzimmer nicht die Gestalt, sondern, wo sie vorhanden ist, die Schönheit des Gemüthes, und in dem Gemüthe, die Schönheit dessen, von dem sie hergerühret, erheben und hochhalten . . . dann die Liebe siehet auf die Schönheit, die Begier auf die Wollust. Kanst du aber der Wollust je nicht entbehren, so wisse, dass keine grössere, als ein beständiges Gemüthe ist, das mit einem guten Gewissen begleitet wird.“ (II, 657.) Der herausgeber Triller sagt dazu in einer anmerkung: „Dieses und folgendes ist aus des Platonis herrlichem Buche, Phaedrus genannt, genommen.“ Er verweist dann noch auf andere und schliesst: „denn die Sache ist bekannt.“

Der kern dieser ausführung ist, dass die körperliche schönheit dazu da sei, eine höhere schönheit, die des gemütes, die in der tugend besteht, anzukündigen und angenehmer zu machen, sowie in dieser die schönheit dessen, von dem sie herrührt (Shaftesburys divine beauty), erkennen zu lassen. Dasselbe thema behandelt Opitz in Vielgut (1629, I, 49):

Die Schönheit wird es seyn, die gut genannt kan werden,
Dann alles Schön ist gut . . . Die rosenroten Wangen,
Der Liljenweisse Halss, die Augen, dieser Mund,
Sind eine schöne Wand, ein Hauss, das seinen Grund
Von innen haben muss . . . ein wohl gemahltes Weib,
Das nichts zu zeigen weiss als einen zarten Leib,
Ist ein gemeiner Raub, dem Mann ein theures Prangen,
Den Eltern eine Schmach, den Freunden ein Verlangen,
Der andern Frauen Neid, ein schöner Koth und Wust,
Ein Opffer und Altar der öffentlichen Lust,
Und was du haben wilt.

Bei der schärfe und deutlichkeit, mit der die sache erläutert wird, bei dem ansehen, das Opitz, und der verbreitung, die seine werke genossen, muss der einfluss, den Opitz auf die entwickelung des begriffes der schönen seele genommen hat, ziemlich hoch geschätzt werden.

Ich will es dahingestellt sein lassen, ob Waldberg (Renaissancelyrik, s. 111) völlig recht hat, wenn er der schäferdichtung und hiermit der ganzen renaissancelyrik, die ihrem wesen nach nicht zu trennen sind, alle sittlichen ideale abspricht mit den worten: „Es lohnt sich nicht, den sittlichen idealen der schäferwelt nachzugehen. Wie die äussere form, in der die gesellschaft erscheint, so ist auch ihre ethik, wo sich überhaupt bestimmte spuren davon zeigen, erlogen oder prahlend." Es ist ja unverkennbar, dass der ganze tugendkultus viel formelhaftes an sich hat. Es muss aber auch die frage erlaubt sein, ob dieser kultus eine so bedeutende verbreitung hätte finden können und sich in solcher stärke noch ins nächste jahrhundert fortgesetzt hätte, ohne irgend einen kern in sich zu haben. Die behandlung, die Opitz dem gegenstand erwies, zeigt, dass man ihm bewusste aufmerksamkeit schenkte. Und die galante lyrik wie die vorhergehende hielt an dem thema fest.

Es ward also nun beliebt, statt des moralischen wertes der tugend den schönheitswert einzusetzen, „denn alles schön ist gut", wie Opitz mit Plato sagt. Finckelthaus nennt in den deutschen gesängen[1]) geradezu die tugend schön: „Die schöne Tugend hat einig jhren Sitz in dir." Fleming erinnert an Opitz, wenn er singt (I, 506):

Die schönste Schönheit ist ein züchtiges Gemüte;
was eine Jungfer ziert, das wohnet im Geblüte.
Das Ander, was das Volk für schöne hält und heisst,
der Seelen Überzug, der Leib pflegt oft zu triegen.
Da ist ein schöner Leib, da ist ein schöner Geist,
wenn sie als hier den Glanz von wahrer Schönheit kriegen.

Ganz ähnlich dem anfangsverse sagt Lohenstein[2]): „Die schönste schönheit ist die schönheit des gemüthes."

In der galanten lyrik ist aber dann zumeist „geist" nicht gleich „gemüt", sondern steht im französischen sinne als verstand, esprit

Und deinen schönen geist, der todte kan erwecken,
Den soll die ewigkeit mit ihren flügeln decken.
Hoffmann v. Hoffmannswaldau, Auserlesene gedichte. I, 50.

---

[1]) Venusgärtlein, hg. von Waldberg, s. 208.

[2]) Herrn von Hoffmannswaldau und anderer Deutschen auserlesene und bisher ungedruckte Gedichte. IV, 190.

Ich liebe ja den geist,
Mit nichten aber nur die äusserliche zierde. V, 9.
In einem schönen leibe wohnt auch ein schöner geist. IV, 194.
Da sie den schönsten geist, den kaum der zehnte mann
Auch voll und unverfälscht bey sich verspühren kan,
In einen solchen leib aus unverstand begraben. VI, 34.

Dieser abart, dem kultus des bel esprit, brauchen wir vorerst nicht weiter nachzugehen, da wir es hier mit seelenschönheit, ethisch gefasst, zu thun haben.

Es lag nahe genug, für den gegensatz leib: geist eintreten zu lassen leib: seele. Bei Simon Dach[1]) heisst es:

Legt hie an diese Wahre (= ehr und zucht)
Die nicht verderben kan
Das thewre Gold der Jahre
Die zarte Jugend an!
Seht, dass jhr ewre Seele
Mit jhren Farben mahlt,
Durch die des Leibes Höle
Wird Sonnen-klahr bestralt.

Wisst jhr heraus zu streichen
Den Leib, der Erde trägt,
So werd' auch Schmuck im gleichen
Dem Hertzen angelegt;
Lasst nicht den Sack der Motten,
Die Haut, vnd das Gebein,
Das endlich muss verrotten,
Mehr als die Seele seyn!

Und Fleming fragt (I, 521): „Was ist der schönste Leib, der keine Seele hat?"

Früh schon ist man dahin gelangt, „seele" als anredewort an eine persönlichkeit zu gebrauchen. Die leibliche erscheinung tritt in den hintergrund, man thut wenigstens so, als ob nur die seele liebe und hochachtung verdiente. Der ausdruck „liebste seele meiner seelen" wird gebräuchlich. Er wird als anfangsvers verwendet von Roberthin, Schirmer, Finckelthaus, Göring, Schoch, im Venusgärtlein, im Hans guck in die welt.[2]) Eine verkleinerungsform davon ist „liebstes seelchen" (Hoffmann III, 90). Der schlesische Helicon nennt die frauenzimmer „galante seelen."[3]) Trotz der neigung zum „geist" greift der seelenkultus in der galanten lyrik um sich. „Verzeihe uns, du tugend-volle Seele", bittet B. Neukirch (Hoffmann I, 385); ausdrücke wie: küssende seelen, sich liebende seelen kommen häufig vor.

Nach all dem gesagten kann es nicht verwundern, den ausdruck „schöne seele" schon bei Weckherlin zu finden. „Schaue

[1]) Gedichte des Königsberger dichterkreises, s. 10.
[2]) Waldberg, Renaissancelyrik, S. 75.
[3]) Des schlesischen Helicons auserlesene gedichte. Ander teil, Bresslau und Leipzig 1700, s. 94. Vgl. Waldberg, Galante lyrik, Quellen u. forschungen n. 56, s. 2.

seelig-schönste sehl" (200, 306). Zesen hat „Fasst Muht, jhr schöne Seelen" in den „dichterischen Jugendflammen", Hamburg 1651.[1]) Weitere belege sind:

Schönste der Seelen, ich muss es bekennen. B. Neukirch (Hoffmann I, 385).
Der Anblick von zwo schönen Seelen,
Daraus ich eine soll erwehlen. Ulr. König, Theatral., geistl., vermischte u. galante gedichte 1713, s. 258.
Deiner Augen holder Spiegel,
Schönste Seele,
Lässt mich ja mein Bildniss sehn. Ulr. König (a. a. o., s. 128).

Wenn sich dann bei Zinzendorf die verbindung „schöne seele" findet, so entspricht es demnach dem historischen entwickelungsgange mehr, von einer beeinflussung des pietismus durch die weltliche dichtung zu sprechen als umgekehrt, zumal aus E. Schmidts darlegungen sich nicht ersehen lässt, ob der ausdruck in der pietistischen literatur in solchem masse vorkommt, dass seine annahme einer solchen umgekehrten einwirkung gerechtfertigt erscheint. Jedenfalls kann der pietismus den begriff nur verstärkt und vertieft, nicht aber geschaffen haben. Und ebenso hat darnach die aufnahme der Shaftesburyschen theorie, das bekanntwerden der romane Richardsons, den inhalt der formel weiter gebildet und ihre beliebtheit in einer zeit befestigt, die der gefühlsweichheit huldigte. —

Es wurde oben schon auf den bel esprit hingewiesen, einen ausdruck, der sich an „schöne seele" anschliesst und doch begrifflich davon abweicht. Er ist bezeichnend für die sogenannte galante poesie. Sie wurde herrschend, als in Frankreich durch den einfluss des klassizismus mit seinem vorkämpfer Boileau die macht des schwulstes gebrochen wurde. Ihr charakter ist der des kleinen, beweglichen (petite poésie, poésie fugitive). Diese gedichtchen, meist von geringem umfange, verdanken oft ihr entstehen einer laune der dame, sind auf ein gegebenes thema improvisiert, gehen auf eine witzige pointe aus. Das wahre gefühl tritt ganz zurück, die liebesschmerzen sind übertrieben, erdichtet. Geistreiches spiel des witzes ist ihr wesen, der leicht bewegliche esprit feiert triumphe.

Die französische galante poesie hat in Deutschland zahlreiche bewunderer und nachahmer gefunden und ihren charakter auch einem abschnitt deutscher lyrik aufgeprägt.[2]) Das verstandesmässige wird nun schärfer hervorgehoben, der kultus des schönen geistes,

---

[1]) Vgl. Venusgärtlein, s. 74.
[2]) Vgl. Waldberg, Die galante lyrik.

des bel esprit, wie schon bemerkt wurde, greift um sich, das gefühl wird noch mehr zurückgedrängt als bisher. Die darlegung der innerlichen liebesempfindung zeigt das grob übertriebene, in vielen fällen direkt erlogene, sie ist konventionell. Rohe sinnlichkeit verkleidet sich darin.[1])

Das verständnis für reiz erwacht. Pikanterie dringt in die poesie; sinnliche, äussere anmut kommt gelegentlich zur geltung. Tritt ein geistiges moment dazu, so ist es der alte, schon bekannte tugendbegriff oder schönheit des verstandes, reiz des witzes. Einen für unsere zwecke genügenden einblick in die galante lyrik in Deutschland gewährt uns die Neukirchsche sammlung von gedichten Hoffmannswaldaus und anderer. Gelegentlich sollen die daraus geschöpften beispiele durch andere ergänzt werden, die wieder einem anderen kreise, dem der gegen Lohensteinischen schwulst ankämpfenden hofdichter entnommen sein sollen. In den punkten, deren betrachtung uns obliegt, ist zwischen beiden gruppen kein unterschied zu spüren.

Verschiedene vorstellungen weiblicher vollkommenheit stehen nebeneinander oder kreuzen sich. Zu den älteren überlieferungen gesellen sich neuere auffassungen. Die ältere stufe, die in der vereinigung von schönheit und tugend ihr ideal sieht, ist mehrfach vertreten. Göttergleiche schönheit wird gepriesen (Hoffmann V, 13):

Wie! soll ich, Schönes Kind! dich einen menschen nennen?
Dich ziert des himmels schmuck; nicht falsche pralerey,
Dein holder tugend-glantz heist endlich mich bekennen,
Dass, Edles kind! bey dir was mehr als irdisch sey.
Der götter angesicht hat dich gantz eingenommen,
In deiner brust zeigt sich des himmels hoher schein,
Du bist entweder nur zu uns vom himmel kommen,
Wo nicht? so muss allhier der götter wohnung seyn.

Mehrfach stellt Besser[2]) in dieser weise schönheit und tugend zusammen; einmal wird der vorzug der tugend betont (s. 428):

Die Schönheit, der beblümte Mund,
Die weisse Brust, die frische Jugend;
Sind ja nicht meiner Liebe Grund:
Ich liebe mehr Melindens Tugend.

Ob wir aus dieser stelle einen schluss auf die innerliche auffassung der liebe ziehen dürfen, will ich dahingestellt sein lassen,

---

[1]) Es gilt auch hierfür die charakteristik, die Waldberg, Renaissancelyrik, s. 66, für diese giebt.

[2]) Des herrn von Besser schriften. Andere auflage, Leipzig, 1720.

zumal der wert des wortes tugend durch den reim auf jugend abgeschwächt ist.

Oft tritt nun auch der begriff des reizes unter verschiedenen bezeichnungen auf. Er gesellt sich als dritter, gleichberechtigter neben schönheit und tugend: „Ihr lieb-reitz war zu reich, ihr tugend-ruff zu gross, Und ihre schönheit wuchs, je mehr sie sich erschloss" (Hoffmann I, 95). Lohenstein hat ein hochzeitsgedicht abgefasst als „Rechts-Streit der Schönheit und Freundlichkeit um den Sieges-Krantz der Liebe" (Hoffmann IV, 182); hier tritt klar ausgesprochen hervor, dass der reiz für die wirkung der schönheit notwendig ist, als etwas selbständiges zu ihr hinzutreten muss:

Manch mensch ist schön genug, doch mangelts ihm am reitze,
Wie mancher diamant nicht rechte stralen spielt.
Der marmel brauchet stahl, und schönheit anmuths-beitze,
Die der empfindlichkeit den puls allein befühlt. (Hoffmann III, 39.)

Denselben gedanken spricht Besser aus (s. 237): „Freundlichkeit ist die Würtze der Schönheit, und derselben so unentbehrlich, dass man auch selbst die Liebes-Göttin nicht anders denn in Begleitung und dem Gefolge der Gratien oder Huldgöttinnen getichtet."

In der auffassung des reizes lässt sich neben der gewöhnlichen äusserlich-sinnlichen sogar eine ethische entdecken. Für die erstere giebt uns B. Neukirch (Hoffmann I, 28) einen beleg, wie er die beiden begriffe der schönheit und des reizes wol nebeneinander stellt, aber doch die grenzlinien zwischen ihnen nicht zu ziehen und ihre gebiete nicht abzugrenzen vermag.

Über die gestalt der Sylvia.

Ich finde zwar sehr viel, die schön und artig seyn;
Denn eine rühret uns durch ihrer augen schein,
Die andre lacht und prangt mit lippen von corallen,
An vielen pflegen uns die haare zu gefallen,
Die hat ein kleines kinn, und eine steife brust,
Die macht durch ihren gang uns zu der liebe lust,
Die führt, ich weiss nicht was für anmuth in den lenden,
Und andre fesseln uns mit ihren marmel-händen,
Du aber Sylvia, hast alles diss allein:
Denn jedes glied an dir kan eine kette seyn,
Wie soll mich ärmsten dann nicht deine pracht entzünden,
Die, wenn man sie zertheilt, kann ihrer sieben binden?

Eigenschaften der ruhenden wie der beweglichen schönheit sind hier in einer weise durcheinander gemengt, die erkennen lässt, dass Neukirch über die zugehörigkeit der einzelnen eigenschaften zu dem

schönen oder artigen nicht im klaren war. Dazu lässt er das ganze in alter weise als entzündende pracht wirken.

Einsichtiger spricht sich Göring aus[1]): „Etliche, welchen die Schönheit wil mangeln, schmüncken jhr hässlich Gesicht, irgend dieselbe durch Schmüncken zu Angeln, aber diss gehet zu nicht: Schönheit, die welche Naturn verleihen, Reden, Anblicken, Lächeln, Zunicken, bleiben der Huld Gewicht.“ In natürlicher schönheit besteht ihm die huld, u. zw. in schönheit der bewegung, die im hauptsitz der anmut, dem gesichte, zum ausdruck kommt. Eine recht bemerkenswerte äusserung, der aber ein innerliches moment fehlt. Ein solches bringt folgende stelle zu ethischer geltung:

Ich liebe keinen schmuck, ich ehre keine seide . . . .
Mein auge sehnt sich nicht so sehr nach einem kleide,
Was gold und perlen sind, ist mir genung bewust.
Dein reden ohne falsch hat meinen sinn gebunden,
Dein schertzen ohne list legt mir die fessel an;
Die reine lieblichkeit, so ich bey dir gefunden,
Macht dass ich Florida nicht wol verlassen kann. (Hoffmann I, 40.)

Trotz der angeführten beispiele lässt sich nicht verhehlen, dass von einer einsicht in das wesen des begriffes des reizes nicht die rede sein kann. Es zeigt sich auch kein bedürfnis, kein eigentliches streben, dies wesen zu erforschen, für das wir im vorhergehenden wieder verschiedene namen gefunden haben. So viel ist klar, dass unter freundlichkeit, reiz, liebreiz[2]) nichts anderes gemeint ist als grazie, anmut, und das wort reiz wird später in der theorie des anmuts-begriffes für lange zeit zum terminus technicus. Dem auch bemerkten ausdruck „huld“ verdanken die Grazien ihre benennung als Huldinnen (Holdinnen) und Huldgöttinnen. Artig, artigkeit ist dieselbe bezeichnung, an die dann Bodmer seine erklärung des anmutbegriffes anknüpft.

Wir finden hiermit gegen ende des jahrhunderts so ziemlich alle wörter vertreten, die in der graziendichtung des 18. jahrhunderts für die anmut verwendung finden. Das jedoch, was darunter zu verstehen sei, erscheint den zeitgenossen unfassbar, geheimnisvoll. Da bietet denn das französische die vage redensart: je ne sçai quoi, die dort zur umkleidung dieses wesens in schwung kommt und bald im deutschen aufnahme findet.[3])

[1]) Liebes-Meyen-Blühmelein n. 7, s. 20; vgl. Venusgärtlein, s. 36.

[2]) Liebreizende sitten kennt Göring, Liebes-Meyen-Blühmelein n. 7 s. 20. Venusgärtlein s. 35.

[3]) Siehe auch Waldberg, Galante lyrik, s. 70 f.

Wie nun in dem anmutsbegriff der galanten lyrik die fremden, französischen einflüsse deutlicher hervortreten als in dem der sogenannten gelehrten dichtung, so wird auch bei der vorstellung der Grazien der schimmer der antiken elemente schwächer; neue treten auf, oder altes wird in ein modernes kleid gehüllt. Schon in der wahl der bezeichnung für die gottheiten verrät sich dieses streben. Die auf ein antikisieren deutende benennung Charites, Charitinnen, tritt ganz zurück; sie findet sich in den sechs bänden der Neukirchischen sammlung ebensowenig als in Bessers oder Königs gedichten. Dafür herrschen die „Gratien", die den französischen „Grâces" näher standen. Die renaissancelyrik steht unter antikem, die galante lyrik unter modernem zeichen. Ganz deutlich weist auf das französische hin, dass z. b. Besser die Grazien in begleitung der Amours und Plaisirs auftreten lässt (s. 290), oder Ulr. König (s. 29) Grazien, Musen, Plaisirs und Liebesgötter zusammenstellt.

Als anzahl der Grazien hat immer drei zu gelten, wie oft ausgesprochen wird. Selbst wenn Göring[1]) im reim auf „alldar" sagt „der Gratzien Schaar", so steht das auf gleicher stufe, wie etwa „chor der Grazien", welcher ausdruck trotzdem die dreizahl einschliesst; vgl. das epigramm Stolles (Hoffmann VI, 353): „Um unsre fürstin spielt drey holder damen schein, Das chor der Gratien muss um die Venus seyn."

Über die äussere erscheinung der Grazien erfahren wir wenig. Besser nennt sie „kleine Gratien" (s. 398) und „holde Gratien" (s. 404), wenn es erlaubt ist, dies auf die äussere erscheinung zu beziehen, wofür allerdings auch das eben angeführte epigramm Stolles spräche. „Du Gratie der aller höchsten zier" (Hoffmann II, 384) ist offenbar in äusserem sinne aufzufassen. Als zeichen, dass die Grazien sinnlicher anschaulichkeit näher gerückt sind, muss angesehen werden, dass sie, recht im sinne der zeit, nebst anderen gottheiten im prunkvollen apparat von balletten zu erscheinen beginnen. Es ist ihr erstes, stummes auftreten auf der bühne, wobei es aber im laufe der zeit nicht bleibt. Vorläufig nun beschränkt sich ihre thätigkeit auf tanzen und blumen streuen. Ein ballett und singspiel Bessers (s. 385 ff.) bringt unter anderem einen aufzug der Cupidons und Grazien mit der aufforderung der Venus: „Kommt Cupidons mit euren Täntzen, Kommt Gratien mit euren Kräntzen." Die Cupidons und Grazien tanzen zusammen und Mercur singt:

---

[1]) Liebes-Meyen-Blühmelein n. 3, s. 8. Venusgärtlein s. 31.

„Tantzet kleine Liebes-Götter, Tantzet kleine Gratien, Streuet aus die Rosen-Blätter, Dass man Venus Macht erkenn."

Wir erfahren bei derselben gelegenheit, dass das auftreten mit blumen nichts zufälliges ist, sondern den Grazien notwendig zukommt. Besser sagt (s. 385): „Die Venus hat dreyerley Blumen, die ihr sonderlich heilig: die Myrthen, die Rosen und die Anemonen .... Die Cupidons und die Gratien gebrauchen zu ihrem nothwendigen Aufputz Myrthen- und Rosen-Kräntze, und die Gratien absonderlich sind über diss die Göttinnen, die nach der Fabel Aussage, die Blumen zu lesen, und beydes die Götter als auch die Helden zu bekräntzen pflegen." Tanz und blumen sind antike motive. Anakreon spricht freilich nur von rosen; doch in der Anthologie heissen die Grazien *ἀνθολόγοι*; die myrthe wird zwar schon in der antiken kunst den Grazien zugeteilt, hier scheint sie aber ihren ursprung in der schäferdichtung genommen zu haben, wo die myrte besondere beliebtheit geniesst. Noch deutlicher tritt ein moderner zug in der blumenwahl zu tage bei Göring (Venusgärtlein, s. 31): „Venus ist newlich in Pafos gewesen, neben der Gratzien Schaar, welche die schönesten Blumen gelesen, brächten auch Rosen alldar .... Nympffen und Gratzien lassen Narzissen, Lilien vnd blawe Viool; Hatten viel Myrten auch abgerissen, Tausendschön lieben sie wohl, Länger-je-lieber, man könte vor allen Loorbeer-Laub spühren, welches kan zieren, Jupiters Kapitool."

Ebenfalls bei Göring taucht ein anderes antikes motiv auf, das später wiederkehrt und geeignet ist, die gestalten der Grazien zu verkörpern und sie unserem sinnlichen auge anschaulich zu machen. Es sind die Grazien, die Venus im haine von Paphos waschen, mit ambrosischem öle salben und in anmutige gewänder hüllen. (Odyss. VIII, 363; Hymni Homer. IV, 58 ff.) Göring beschränkt das waschen auf die füsse: „Auch drey Gratzien bey jhr, stunden fertig vor der Thür, Sie hinein zu tragen. Wuschen doch erst vor der Thür, jhrer schönen Füsse Zier, neben jhrem Sohne."[1]) Die Grazien, die vor der thüre stehen, bereit, die herrin zu waschen und hineinzutragen, besitzen ein gewisses leben, sie sind gestalten, nicht begriffe. Es sind individuelle züge, die von dem herkömmlichen (z. b. „von Grazien begleitet") wolthuend abstechen. Zugleich erscheinen die Grazien hier als dienerinnen der liebe.

Der charakter der Grazien lässt sich indirekt aus einzelnen

---

[1]) Von der Venus Tempel und Opffer. Venusgärtlein, s. 196.

stellen erschliessen. Es kann nicht wunder nehmen, dass er dem angemessen ist, was sich zuvor als weibliche idealvorstellung ergeben hat. So heisst es (Hoffmann II, 167):

Ein bild der Gratien, des himmels meister-stücke,
Das einen blumen-may auff ihren wangen trägt,
Und ihrer eltern ruhm, geist, leben, witz und blicke,
Nebst einem inbegriff der tugend in sich hegt.

Das verstandesmässige lassen einige verse von U. König (s. 402) vermissen, wo die betreffenden eigenschaften als wirkung der unterweisung der Grazien hingestellt werden und insofern einen rückschluss auf diese selbst gestatten:

Man findet schon an dir, obgleich bey zarter Jugend,
Was dich vollkommen macht, Zucht, Anmuth, Schertz und Tugend:
Zwar wunder' ich mich nicht ob so viel Schönheits-Gaben,
Weil dich die Gratien selbst unterwiesen haben.

Auch an diesen beispielen lässt sich wieder wie früher die beobachtung machen, dass der charakter des betreffenden mädchens das ursprünglich vorliegende ist und dieser auf die Grazien übertragen wird. So kommt es, dass einmal geist, witz, leben, blick, das verstandesmässige also, den Grazien zukommt, ein andermal zucht, anmut, scherz, was eher an gemütseigenschaften anzuklingen scheint; tugend ist beidemal vertreten. Die früher hervorgehobenen schwankungen in der vorstellung weiblicher vollkommenheit treten eben auch hier zu tage.

Obige zwei beispiele dienen zugleich, uns wieder zu zeigen, wie die Grazien mit den menschen in verbindung gebracht werden. Zuerst haben wir den einfachen vergleich, die so alte und so verbreitete form; dann werden die gepriesenen eigenschaften als gaben der Grazien erklärt. Der verkehr mit den menschen gestaltet sich nun intimer. Fast immer handelt es sich nur noch um das weibliche geschlecht. Die Grazien, die begleiterinnen der Venus, begleiten das verherrlichte mädchen: „Gleich als die Phillis drauff recht englisch kam gegangen, Von allen Gratien gefolget und begleit“ .... (Hoffmann I, 26). Darin liegt eine doppelte schmeichelei: erstens werden dem mädchen die Grazien zugesellt, zweitens tritt es dabei an die stelle der Venus. Letzteres mag den dichtern oft unbewusst geblieben sein, geht jedoch klar ausgesprochen aus einigen versen Voitures[1]) hervor: „Les Graces qui suivent tousiours La douce Mere des Amours, Vont à vous comme à la plus belle.“ Das

[1]) Le lettres de M. de Voiture, à Nimmegue 1668, s. 444.

begleitungsmotiv ist überhaupt aus dem französischen genommen, ist also modern.

Auf das altertum geht ein anderer gedanke zurück, nämlich dass die Grazien den menschen schon als kind in ihre obhut nehmen. Wir haben in der Anthologie gefunden, dass dies durch eine umarmung ausgedrückt wird. Im deutschen findet sich die grundidee ebenfalls bei Hoffmannswaldau (I, 6):

> Nach diesem hat sie (Venus) dich den Gratien befohlen.
> Die eine küsste dich, du weist es wohl auff was,
> Cupido muste dir zeug zu den windeln holen,
> Der niemals allzuweit von deiner wiege sass.

Damit, dass die Grazien sich des kindes schon an der wiege annehmen, steht sehr hübsch im einklang, dass sie seine erzieherinnen werden, ihm allerlei liebenswürdige gaben verleihen und es so gewissermassen in anmut, scherz, tugend u. s. w. unterweisen. Es ist nicht zu verkennen, dass ein solches verhältnis der Grazien zum mädchen vertrauter ist als das der blossen begleitung, und es ist ebenso wenig zu verkennen, dass die Grazien hier die rolle der guten feen aus den märchen übernommen haben.

Beliebt wird es, dem mund eine besondere aufmerksamkeit der Grazien zuwenden zu lassen. Auch dies ist in der Anthologie vorgezeichnet, gelangte aber wol erst auf dem umwege über Frankreich in die deutsche dichtung. Zweierlei ist wieder möglich: die wirksamkeit der Grazien zeigt sich am mund als anmutigem körperteil oder in den reden, die ihm entströmen. Auf letzteres geht es, wenn B. Neukirch über das bild eines „fürnehmen und gelehrten mannes“ (Hoffmann I, 94) sagt: „Zürnt nicht, ihr Gratien, dass dieser mund die krafft, Die euch allein gebührt, so völlig eingesogen,“ auf ersteres, wenn es bei König heisst (s. 391):

> Dein schöner Mund, den würdig zu bedienen,
> Ich selbst die Gratien bemüht gesehn,
> Weil seine Safft und fleischichte Rubinen
> Hier stets mit Huld und Liebreitz blühend stehn.

Hieher gehört auch: „Mund, den die Gratien mit ihren quellen netzen.“ (Hoffmann I, 39.)

Über die verbindung der Grazien mit anderen gottheiten lässt sich wie früher nur sagen, dass sie ganz äusserlich ist und keinen einblick in ihren wesentlichen zusammenhang gewährt, wenn wir absehen von der schon behandelten äusserung Bessers, der die zusammenstellung der Venus mit den Grazien damit begründet, dass

freundlichkeit eine unentbehrliche würze der schönheit sei. Dass ausserdem Amor und die Musen den Grazien nahe stehen, ist bekannt. Neu hingegen ist die später so beliebte personifikation der Scherze, die analog den Eroten zu betrachten sind. Schon den alten stand es frei, die symbolischen flügelknaben einmal nicht für Eroten anzusehen; zwei derselben umgeben Venus auf Julischen münzen; Horaz sprach einen als Cupido, den anderen als Jocus an.[1]) Die scherze treten zuerst als „Plaisirs" im gefolge der Grazien und liebesgötter auf. Besser kennt sie (s. 290, im singspiel „Die heirat Alexanders und der Roxane" 1706), ebenso Ulrich König. Die „Plaisirs" verraten sich schon durch den namen als abkömmlinge Frankreichs, wo schon früh auch die „Ris" und „Jeux" aufgetaucht sind.

Ein französisches gepräge trägt überhaupt die ganze verwendung der Grazien in dieser zeit; und so gehen sie ins 18. jahrhundert über, wo sie zunächst in der hergebrachten weise gezeichnet werden. Bevor wir uns jedoch der dichtung dieser zeit zuwenden, erscheint es geboten, die theoretische entwickelung des anmutsbegriffes zu verfolgen.

II. Die Entwickelung des Anmutsbegriffes in der Theorie des XVIII. Jahrhunderts.

Es hat sich gezeigt, dass das wesen der anmut in der dichtung des 17. jahrhunderts nicht unbekannt war. Fast nirgends aber tritt eine deutliche einsicht in dasselbe hervor. Pracht, schönheit, anmut fliessen durcheinander. Auch im 18. jahrhundert wird das zunächst nicht anders. Erst als das streben, das wesen der schönheit zu ergründen, sich lebhafter kundthat und in Baumgartens Aesthetica 1750 eine feste grundlage gefunden hatte, war es möglich, die untersuchung auch auf jene art von schönheit zu lenken, für die wir seit Schiller das wort „anmut" als ungefähr feststehend angenommen haben.

Eine schwierigkeit, die sich gleich anfangs bot, war eben die wahl einer entsprechenden bezeichnung. Franzosen und Engländer

[1]) Siehe Th. Birt, Wer kauft liebesgötter? Deutsche Rundschau, 1893, 74. band, s. 383. Verweist auch auf Lucian und seine epainoi, eine personifikation des lobes.

hatten in ihrem sprachschatz das wort grâce (grace), das noch vom lateinischen her dem begriffe zum kleide diente. Im deutschen war man um das wort verlegen. Der dichterische sprachgebrauch des 17. jahrhunderts weist eine grosse mannigfaltigkeit von ausdrücken auf, von denen aber nicht einer als stehend gelten kann, und so bleibt es bis ins 18. jahrhundert hinein. L. von Hagedorn sagt in den 1762 erschienenen „Betrachtungen über die malerei"[1]: „Der Sprache fehlt es vielleicht mehr an der Bestimmung, als an Worten von dem guten Anstand und der Annehmlichkeit an, bis zur Anmuth und dem Reize, und bis zu derjenigen Holdseligkeit, die himmlischen Bildern eigenthümlich geworden." Noch 1785 erklärt Meinhard in einer anmerkung zu seiner übersetzung von Homes Elements of criticism I, s. 462 das englische grace für unübersetzbar, da wir die drei worte anmut, reiz und grazie dafür hätten, von denen aber keines den ganzen begriff erschöpfe und zugleich auf die nämlichen gegenstände eingeschränkt sei.

Von den eigentlich deutschen ausdrücken haben sich also das ältere anmut und das erst später zu bedeutung gelangte reiz gehalten. Das wort „grazie" wurde in der übertragenen bedeutung erst nach analogie des französischen und englischen geschaffen.

Die annahme, der begriff des reizes sei zuerst von Home in die ästhetik eingeführt worden, wurde von Braitmaier[2]) widerlegt. Er stellt folgende entwickelungskette auf. Breitinger führt den begriff 1740 in seiner Critischen dichtkunst unter der bezeichnung des artigen ein. Unabhängig von ihm stellt Mendelssohn (1755, Briefe über die empfindungen) eine definition auf. Homes werk (El. of crit.) erscheint 1762—1765. 1771 kommt Mendelssohn in der dritten recension der abhandlung Über das erhabene und naive noch einmal darauf zurück, ohne von Home beeinflusst zu sein. Lessing entlehnt den begriff und die genauere definition von Mendelssohn, an den sich auch Schiller anschliesst.

Aber damit ist die geschichte des begriffes reiz oder anmut in Deutschland bis auf Schiller nicht endgiltig erledigt. Einerseits ist auf die innere entwickelungsgeschichte, auf ein etwaiges verhältnis zu der eben in blüte stehenden Graziendichtung und auf eine allfällige einseitige oder wechselseitige beeinflussung rücksicht zu nehmen, andererseits ist auch die äussere entwickelungskette zu

---

[1]) Wien, Trattner I, s. 29.

[2]) Geschichte der poetischen theorie und kritik von den Discursen der maler bis auf Lessing. Frauenfeld 1889, II. s. 166 ff.

vervollständigen, und durch das einschieben neuer glieder wird notwendiger weise auch das ineinandergreifen der alten beeinflusst.

Mit Breitinger müssen wir in Deutschland jedenfalls einsetzen. Ein zurückgreifen auf Gottsched ergiebt für die theorie des anmutbegriffes nichts. Über einen allgemeinen begriff des schönen kommt er nicht hinaus; und er widmet der erläuterung dieses begriffes nicht etwa einen eigenen abschnitt, sondern behandelt ihn nur nebenbei im III. capitel des 1. teiles der Critischen dichtkunst, das vom guten geschmacke eines poeten handelt. Die schönheit ist etwas objektives. Sie besteht in vollkommenheit, die der übereinstimmung und ordnung der einzelnen teile entspringt. Die wirkung des schönen ist wolgefallen. Alle natürlichen dinge sind schön, da gott sie nach zahl, mass, gewicht geschaffen hat; die kunst muss daher die natur nachahmen, um einem künstlerischen werke die vollkommenheit zu geben, durch die es dem verstande gefällig und angenehm wird.

Das ist alles, was Gottsched über die schönheit giebt; für die anmut geht nichts daraus hervor. Dennoch aber würden wir ihm nicht gerecht werden, wollten wir uns damit begnügen. Ein durchgehen seiner gedichte lässt viel mehr erschliessen, als die theorie bietet. Freilich darf dabei nicht ausser acht gelassen werden, dass sich Gottscheds poesie in den hergebrachten geleisen bewegt. Es sind daher auch die stellen, die jetzt in betracht kommen, so ziemlich gemeingut der vorhergehenden litterarischen periode, und der dichter mag manches nachgesprochen haben, dessen verständnis sich ihm gar nicht deutlich erschlossen hatte.

Die Grazien sind ihm nicht unbekannt. In der Crit. dichtkunst freilich nennt er sie an einer stelle nicht, wo gelegenheit dazu wäre. Er ist (s. 155 der ersten auflage) für die beibehaltung der alten, mythologischen namen und sagt: „Man weiss es längst, dass Mars den Krieg, Pallas die Weisheit, Apollo die freyen Künste, Venus die Liebe, Hymen den Ehestand, Ceres den Sommer, Flora den Frühling, Pomona den Herbst, Bacchus den Wein, Neptunus die See, Eolus den Wind, Juno den Stoltz, Plutus den Reichthum u. s. w. vorstellen.“ Dass die Grazien so wenig wie bei Sacer genannt werden, kann zufall sein, auch Amor bleibt unerwähnt; ein wahrscheinlicherer grund aber ist, dass eben weder der begriff, den die Grazien hätten vertreten können, noch der name dafür abgegrenzt und festgesetzt war, und dass sie ihm überhaupt ferner standen.

In den gedichten nun gebraucht Gottsched die namen Gratie

(1 mal), Charitinnen (3 mal) und Huldgöttin (1 mal), letzteren sowie einmal Charitinnen im reim. Doch lässt sich weder aus dem reim noch aus dem metrum etwas für den verschiedenen gebrauch der namen erschliessen. Gratie ist noch mit t geschrieben, das erst bei den Anakreontikern dem z weicht. Diese formale änderung, obwol unbedeutend, ist doch bezeichnend für das allmähliche erfüllen der fremden form mit deutschem inhalt. Bei der änderung von Charites in Charitinnen, die schon bei Fleming vorkommt, gab das formale bedürfnis, das fremde wort durch eine endung wenigstens äusserlich dem deutschen anzupassen, in höherem grade den ausschlag.

Gottscheds formeln: „alle Charitinnen“, „jede Huldgöttin“ [1]), auf Anakreon zurückgehend, sind vom 17. jahrhundert her geläufig. Auch wenn er sagt: „Auf deinem holden Rosenmunde Ist aller Charitinnen Sitz“ (s. 104) hat er schon einige vorläufer, die die Grazien zu dem munde in beziehung bringen. [2]) Auch tanzend kennt Gottsched die Grazien (s. 212):

Kommt, ihr muntern Charitinnen!
Kommt, und macht den schönsten Tanz,
Schliesst im Hüpfen einen Kranz
Um den Preis der Prinzessinnen.
Ist sie nicht an Schönheit reich?
Ist sie nicht ein Bild der Tugend,
Voller Anmuth, voller Jugend?
Wahrlich! sie verdients um euch.

Bedeutsamer als das immerhin bemerkenswerte beiwort „munter“, das sich noch ein zweitesmal findet, sind die letzten vier verse. Leider sind sie ein herkömmlicher vergleich, dem eine andere stelle zu hilfe kommen möge (s. 228):

Bünaus heitres Angesicht
Könnt' die Gratien gewinnen.
Hier ist's in der That geschehen:
Denn wo hat man grössre Pracht,
Anmuth, Reiz und Huld gesehen,
Als in seiner Gräfinn lacht.

Der vergleich des mädchens mit den Grazien ist zwar wieder hergebracht, ebenso dass den Grazien anmut, huld und liebreiz zugeschrieben wird; wichtiger muss hier aber die zusammenfassung der drei begriffe und die beigabe des lachenden, sowie die verbindung mit „grosser Pracht“ erscheinen. Deutet das erstere auf

---

1) Gedichte, hg. von Schwabe 1736, s. 104, 103.

2) Siehe oben s. 31.

ein bestreben hin, durch das nebeneinanderstellen mehrerer charakteristischer eigenschaften einen einheitlichen gesammtbegriff für das wesen der Grazien zu bekommen, so scheint das zusammenbringen mit pracht, welchem worte nach Adelung die vorstellung des feierlichen, vortrefflichen anhaftet auf unsicherheit seiner anschauung zu deuten. Auch andere stellen zeigen (s. 445, „ihrer Schönheit Pracht und Anmuth"), dass Gottsched in dieser verbindung nichts widersprechendes fand. Auch hierin steht er auf dem boden der überlieferung.

Es gilt nun zu sehen, ob sich zur verdeutlichung jener den Grazien zugeschriebenen eigenschaften genaueres gewinnen lässt. Zunächst sei bemerkt, dass Gottsched, wie die dichter des 17. jahrhunderts nur schönheit, die mit geist verbunden ist, gelten lässt. Bezeichnend sind einige verse einer trauerode (s. 123):

Zwar Margaris war gleichfalls schön,
Doch nicht nur an Gestalt, zu nennen;
Ihr Wort und Werk gab zu erkennen,
Wie Geist und Witz den Leib erhöhn.
Was hilft ein zarter Gliederbau?
Ein Antlitz voller Milch und Rosen?
Die Kunst, recht zärtlich liebzukosen?
Und kurz die allerschönste Frau?
Wenn nicht Vernunft und edle Sinnen
Des klugen Freyers Herz gewinnen.

Aber auch tugend gehört wieder dazu. Ausser der vorher angeführten stelle vgl. s. 133: „Bemerkt, mit was für Geist und Tugend Ein nordisch Land die Schönen ziert." (Tugend steht wieder, wie so oft im reim auf jugend.)

Das starke bevorzugen des geistes als verstand und witz und das zurücktreten der vorzüge des gemütes — der galanten poesie entsprechend — ist für Gottscheds ganze art charakteristisch. Und „erhaben" nennt er das wesen einer solchen geliebten (s. 278):

Ja, das Kind, das ich erlesen,
Ist kein blosses Wollustbild;
Nein, es ist mit Witz erfüllt
Und von sehr erhabnem Wesen:
So, dass es, an Leib und Geist,
Pallas mehr als Venus heisst.

Das verhältnis zwischen schönheit und geist ist nicht immer das gleiche. Meist sind die beiden äusserlich nebeneinander gestellt, so aber, dass der geist bevorzugt wird, indem er das herz einnimmt

So in der ersten angeführten stelle; insofern erhält der geist die schönheit. Auf gleicher stufe steht Gottsched, wenn er (s. 103) von schönen spricht, „Die doch, denn ihr Verstand ist blind! Nur todte Marmorbilder sind.“ Auf ein innigeres durchdringen körperlicher und geistiger schönheit jedoch deuten andere stellen:

Des Körpers Ansehn, Pracht und Zierde
Verräth den edlen Geist in ihr,
Und sie erweckt mit Recht bey dir
Die allerzärtlichste Begierde. (S. 191.)
Ich seh ihr edles Wesen,
Das ihr aus Blick und Minen stralt. (S. 181.)

Ob darin ein einfluss Shaftesburys vorliegt, auf den wir noch zu sprechen kommen und der bekanntlich die schönheit als ausdruck einer inneren geistigen schönheit fasst, wäre zu erwägen. Ich glaube es deshalb nicht, weil auch sonst Shaftesbury bei Gottsched nicht nachwirkt, obwol er ihn schon vor 1729 kannte.[1])

Unter den eigenschaften der Grazien treten bei Gottsched reiz und huld nicht weiter heraus, anmut hingegen ist mehrfach verwendet. Es heisst s. 133: „Wie die Anmuth ihrer Jugend Den trefflichsten Gemahl gerührt.“ Auch s. 103 ist die anmut mit der jugend zusammengestellt: „Der edlen Kulmus Seelengaben, Erhöht der frischen Jugend Pracht, In welcher soviel Anmuth lacht.“ Ferner geht hervor, dass die anmut es ist, die rührt; vgl. hierzu auch s. 202: „Dich rührt die Schönheit deiner Braut, Ihr süsser Scherz, ihr holdes Lachen.“ Stellen wir dies zu dem vorigen und nehmen wir die „muntern Charitinnen“ und die „lachende anmut“ dazu, so wird es erlaubt sein, eine verbindung des rührenden süssen scherzes und holden lachens mit der rührenden anmut herzustellen.

Unmittelbar nahe den spätereren erklärungen der anmut als

---

[1]) In diesem jahre richtet er eine ode an M. May, in der er ihre gespräche während ihres fünfjährigen freundschaftsbundes berührt (s. 217):

Da war alles das zu hören,
Was die Alten hier und da,
Tullius und Seneca,
Epiktet und Marcus lehren,
Hugo Grot, Cartesius,
Lock und Leibnitz folgten diesen,
Schafftsbury ward auch gepriesen;
Endlich machte Wolf den Schluss.

In der vorrede zur Crit. dichtkunst, sowie s. 318 der ersten auflage, beruft er sich ebenfalls auf ihn und führt s. 185 eine stelle aus den Miscellaneous reflections an, die uns nicht weiter angeht.

schönheit der bewegung kommt Gottsched in den versen (s. 513): „Die Anmuth der Gestalt, die reizenden Geberden, Gang, Stellung und Person sind werth geliebt zu werden.“ Da Gottsched sonst als die schönheit belebend und das herz gewinnend den geist ansieht und hier die anmut als rührend setzt, wird auch für sie ein geistiges element erforderlich sein. Dies fehlt denn nicht: „Indem die Anmuth edler Sitten Euch längst die zarte Brust bestritten“ heisst es an einer stelle (s. 28). Und in einer andern anklingenden lässt er sich über diese sitten näher aus (s. 173):

Was sag ich von den holden Sitten?
Die waren still und fromm und rein,
Und hatten mir fast ganz allein
Den Geist entzückt, das Herz bestritten.
Was sag ich von der Mildigkeit,
Und allgemeinen Menschenliebe?
Durch deren unverstellte Triebe
Sie manchen in der Noth erfreut,
Und die der Wohlthat ganze Frucht
In ihres Nächsten Heil gesucht.

Die „holden sitten“ erscheinen wie eine erweichung des starren tugendideales, das sonst den frauen jener poesie anzuhaften pflegt.

Für die verbindung des körperlichen und seelischen sind die schon zuvor erwähnten stellen massgebend, dass „des körpers ansehn und zierde“ den edlen geist verrät, mehr noch, dass das edle wesen aus blick und mienen strahlt. Auch das lachen ist hierher zu ziehen. Gerade blick und mienen spielen in der späteren entwickelung des begriffes eine ansehnliche rolle.

Versuchen wir nun, aus dem in Gottscheds gedichten bis 1736, ehe er anakreontische beeinflussung erfahren konnte, gegebenen einen gesammtbegriff aufzustellen, so findet sich als wesentlich: schönheit in der jugend der jahre, reizend durch geberden, gang, stellung, verbunden mit munterkeit, die sich in süssem scherz und holdem lachen bethätigt; vornehmlich im blick und in der miene um den mund äussert sich das edle wesen, die edlen, holden sitten, bestehend in stiller reinheit, frömmigkeit, mildigkeit und menschenliebe. Durchwegs nur bei frauengestalten wird von anmut gesprochen. Freilich darf bei diesem idealtypus des begriffes eben nicht vergessen werden, dass er sich aus verschiedenen gelegentlichen, verhältnismässig seltenen andeutungen zusammensetzt, als ganzes sich nicht vorfindet und als solches auch Gottsched gewiss nicht deutlich gewesen ist.

War es bei Gottsched geboten, aus gedichtstellen eine konstruktion

des anmutbegriffes vorzunehmen, der so ziemlich typisch ist für die litteraturperiode, an deren ende Gottsched steht, so liegt es auf seite der Schweizer insofern einfacher und besser, als sich in Breitingers Critischer dichtkunst eine theoretische fassung des begriffes der anmut, oder wie er sagt des artigen, findet.

Im 2. band der Critischen dichtkunst (s. 106) kommt Breitinger im abschnitt von den „gleichgültigen (= synonymen) wörtern und redensarten“ auf den unterschied von schön und artig zu sprechen. Wie wenig deutlich in damaliger zeit ein unterschied zwischen den beiden begriffen empfunden wurde, ergiebt sich eben daraus, dass er sie den „gleichgültigen“ wörtern zuweist, die „nach dem herrschenden Wahne nur von dem Ohre als verschieden erkannt werden, da sie übrigens dem Verstande einerley und eben dieselben Begriffe gantz unverändert vorstellen, so dass man ohne vorgängige Wahl bey allen Umständen und Anlässen einen für den andern setzen und gebrauchen kan.“ Er will nun durch die untersuchung einzelner synonymer ausdrücke zeigen, dass diese ansicht mehr auf gewohnheit und verjährung als auf reife überlegung gebaut ist.

Breitinger greift auf Aristoteles zurück. Zunächst auf das 7. kapitel der poetik, wonach die schönheit in ordnung und grösse besteht; es könne daher weder etwas allzugrosses schön sein, noch etwas allzukleines; dann auf das 4. buch der sittenlehre, wo es heisst, dass die grossmut in der grösse der seelen, wie die schönheit in der grösse des leibes bestehe. Es könnten daher die jungen leute von kleiner grösse zwar artig und wolgemacht heissen, aber nicht schön.[1]) Breitinger geht nun näher darauf ein. Die schönheit besteht ihm in einer übereinstimmung, ordnung und einem ebenmass des mannigfaltigen oder der teile im ganzen; die einsicht dieser ordnung und harmonie bringt ein wundervolles ergötzen. Aber eine solche einsicht kann nicht statthaben, wo die teile eines ganzen zu gross oder so klein sind, dass wir sie mit den sinnen nicht klar begreifen können. Wenn wir aber dennoch in dem kleinen einige ordnung und ebenmass wahrzunehmen glauben, nennen wir es artig, weil uns dünkt, dass es die art der gehörigen vollkommenheit habe. „Demnach ist die Artigkeit ein geringerer Grad, und gleichsam ein Schatten der ergetzenden Vollkommenheit oder Schönheit, und darum ist auch ihre Würckung auf das Gemüthe geringer, als des

---

[1]) Aristoteles Eth. IV, 3: *ἐν μεγέθει γὰρ ἡ μεγαλοψυχία ὥσπερ καὶ τὸ κάλλος ἐν μεγάλῳ σώματι· οἱ μικροὶ δ' ἀστεῖοι καὶ σύμμετροι, καλλοὶ δ' οὔ.*

Schönen. Die Schönheit beziehet sich vornehmlich auf die Vermischung der Farben, die Symmetrie der Glieder und Theile, der Lineamente und Züge; die Artigkeit auf die Lebhaftigkeit der Augen, ein angenehmes und zärtliches Wesen in der Stellung, den Gebehrden, und der Bewegung. Derowegen kan die Schönheit ohne Artigkeit seyn, und eine hässliche Person kan zuweilen artig seyn, und artig thun."

Es ist hier nicht der ort, auf Breitingers schönheitsbegriff und auf die ursache des „wundervollen Ergetzens" einzugehen. Festzustellen ist, dass die artigkeit zunächst theoretisch aus Aristoteles einerseits und Leibnitz-Wolff andererseits als undeutliche vorstellung — aber nicht einsicht — einer schönheit des kleinen abgeleitet wird. Aber dann verlässt er diese theorie und tritt mit ihr sogar in widerspruch, indem er beispiele heranzieht, aus denen unverkennbar die artigkeit als schönheit in der bewegung hervorgeht.[1]) Hier klingt Breitingers ausführung an die schon angeführte stelle Gottscheds an: „Die Anmut der Gestalt, die reizenden Geberden, Gang, Stellung und Person sind wert geliebt zu werden." Unzweifelhaft ging Breitinger von dem ihm sinnlich vorschwebenden aus und versuchte eine erklärung, zeigte aber durch den offenkundigen widerspruch, in den er sich verwickelt, dass es auch ihm noch nicht möglich war, den begriff zu fassen. Es ist unrichtig, wenn Braitmaier (I, s. 163) sagt, Breitinger „definiere" die anmut als schönheit in der bewegung; der wortlaut der stelle zeigt, dass dies nur aus den angeführten beispielen hervorgeht, die den kern der vorher gegebenen erläuterung nicht treffen.

Ebenso unrichtig ist es, wenn Braitmaier folgenden schluss zieht: „Dass die anmut vor allem der ausdruck einer inneren seelenharmonie ist, sagt Breitinger nicht ausdrücklich, aber es liegt doch indirekt in obiger angabe, dass es (sie?) sich vorzugsweise in blick und geberde kundgebe." Es ist richtig, dass in der galanten dichtung

---

[1]) Auffällig stimmt Adelung mit Breitinger überein. Er erklärt artig (I, 397): „Angenehm in Ansehung der Mienen und Geberden. Artig gehet zunächst auf willkürliche geschickte Einrichtung seiner äusseren Handlungen. Aber man braucht es auch sehr oft von der natürlichen Gestalt, von dem angenehmen in der Bildung, das man noch nicht schön nennen kann. Besonders nennt man artig, was klein ist. Aristoteles behauptete schon, dass die Schönheit in der Grösse des Leibes bestehe, und dass man junge Leute von kleiner Grösse wol artig und wolgemacht, aber nicht schön nennen könne."

vornehmlich der blick als herold des geistes gilt; Waldberg verweist dafür auf den einfluss der damals beliebten hellenischen romane, namentlich Heliodors Theagenes und Chariklea. Es ist aber damit noch nicht erlaubt, ohne weiteres ein seelisches element einzusetzen, wo keines angegeben wird, zumal eine solche annahme aus der theoretischen erläuterung gar keine berechtigung schöpfen kann. Dass im übrigen Breitinger schönheit und geist als zusammengehörig und sich ergänzend betrachtete, müssten wir, da es überlieferung war, annehmen, auch wenn er es nicht ausdrücklich sagte (Crit. dichtkunst II, 35): „Das schöne Ebenmaass der Gliedmassen theilet dem Leib eine grössere Stärcke und Hurtigkeit mit, wenn sie von einem Geist belebet werden; lebet kein Geist darinnen, so sind sie unnützlich und erschlagen."

Braitmaier will Breitinger in übereinstimmung bringen mit der späteren entwickelung des anmutbegriffes; er legt der stelle zu viel bedeutung bei. Ihr entschiedener wert liegt darin, dass sie es unternahm, überhaupt theoretisch einen unterschied festzustellen zwischen schönheit und anmut. Aber schon die ganz untergeordnete und versteckte einreihung in das werk zeigt, dass der verfasser seiner darlegung nicht die bedeutung einer wichtigen entdeckung zumass.

Von Du Bos ist Breitinger in dieser hinsicht ganz unabhängig. Du Bos geht auf das wesen der schönheit gar nicht ein und das wort grâce verwendet er nur wenige male in ganz belangloser weise, wobei der uns interessierende begriff gar nicht heraustritt.

Bodmer verbreitet sich nicht über anmut. Doch genügt die Breitingerische darlegung zur kennzeichnung des schweizerischen standpunktes. Mit Breitinger übereinstimmend übersetzt Bodmer in der episode Lavinia aus Thomsons Autumn[1]) „native grace" mit „ein artiges ihr angebornes wesen." Sonst giebt er grace durch zier wieder, loveliness durch anmut, charm durch reiz. Zur schönheit verlangt er innerliche schönheit: „Zur Schönheit ist auch ein schönes Gemüth erforderlich; ohne ein solches ist die schönste Gestalt nicht schön."[2]) Als wirkung des schönen erklärt er das angenehme, scheint aber zur erzielung dieser wirkung noch eine beigabe für nötig zu halten, wenn er[3]) von der angenehmen rührung durch sachen spricht, die uns ihrer natürlichen schönheit und anmut wegen

---

[1]) Im anhang zu Pyra-Langes Freundschaftl. liedern. DLDenkmale 22, v. 27.

[2]) Discurse der maler III, 25.

[3]) Poetische gemälde, s. 131.

von sich selber gefallen, oder (ebenda, s. 365) von der vollkommenen schönheit und annehmlichkeit, die zur liebe entzündet.

Die erläuterung des artigen in Breitingers Crit. dichtkunst hat ausser bei Adelung nirgends in der theorie nachgewirkt. Neu wird der gegenstand wieder aufgenommen von Mendelssohn. Inzwischen waren Meiers „Anfangsgründe der schönen Wissenschaften" (1749) und Baumgartens „Aesthetica" (1750) erschienen, von denen Mendelssohn wie alle seine zeitgenossen ausging. Ausserdem hat Shaftesbury auf ihn gewirkt. Die „Briefe über die Empfindungen" (1755) verweisen nicht nur in der vorrede auf den englischen moralphilosophen, das ganze werk ist formell und zum teil auch inhaltlich den Moralists Shaftesburys nachgebildet.

Die „Charakteristicks" waren 1711 veröffentlicht worden. Übersetzungen erschienen in Deutschland von 1738 an; zunächst einzelne schriften. 1738 in Magdeburg „Advice to an author" als „Unterredung mit sich selbst oder unterricht für schriftsteller," 1745 die „Moralists" in Berlin als „Die sittenlehrer, oder philosophische gespräche, die natur und tugend betreffend". Ebenda 1747 „Inquiry concerning virtue" als „Unterredung über die tugend." Gesammtübersetzungen kamen in Leipzig erst 1768 und 1776—1779 heraus.[1])

Bei Gottsched konnte schon vor 1729 kenntnis Shaftesburys nachgewiesen werden. Bodmer verweist in den Poetischen gemälden (s. 373) auf ihn: „Bey den Engelländern hat Mylord Ashley in seinen Characteristiks mehr diesen Franzosen gefolget (La Bruyere, La Rochefoucault, Pascal.)" Eine deutlichere beeinflussung ist bei ihm in der theorie ebensowenig wie bei Gottsched zu finden.[2]) In seiner dichtung ist sie aber zu spüren.[3])

Gerade die am frühesten (1738) übersetzte schrift Shaftesburys, Advice to an author, enthält verstreut drei stellen über die

[1]) Vgl. die bücherlexica von Kayser und Heinsius.

[2]) Wenn Servaes (Poetik Gottscheds und der Schweizer. Quellen und forschungen 60, s. 20) sagt: „Eine wendung (vom betrachten der poesie als nebenwerk müssiger stunden) trat erst ein, als Shaftesbury auf den zusammenhang der kunst mit den grossen kulturaufgaben der menschheit hinwies" und in der anm. dazu Bodmer, Poet. Gemälde, s. 29 anführt, so ist damit keine einwirkung Shaftesburys auf Bodmer erwiesen, da Bodmer a. a. o. Longin als gewährsmann heranzieht und s. 25 als zu studierende und lesende kunstlehrer und kunstrichter von den Engländern nur Addison und Pope empfiehlt.

[3]) Sie wäre auf das hin genauer zu untersuchen. Seuffert machte mich aufmerksam auf einige stellen in Joseph und Zulika (Zyrich, bei C. Orel 1753), ss. 6 und 32.

anmut. Shaftesbury geht in keiner derselben auf eine erläuterung des begriffes aus, er streift nur mehr darüber hin. Dennoch aber sind diese stellen von wichtigkeit. Das eine mal[1]) erklärt er es für den schriftsteller nötig, im auge zu haben das muster oder beispiel jener natürlichen anmut, die jeder bewegung ihren anziehenden reiz giebt. Also: durch die natürliche anmut der bewegung wird reiz bewirkt, dem etwas anziehendes innewohnt. Mit wenig worten ist hier die anmut als der bewegung zukommend hingestellt, was bei Breitinger mehr gefühlt als erfasst worden ist; ferner wird die natürlichkeit hervorgehoben, etwas neues in der gestaltung des begriffes, und als die wirkung dieser anmut ein anziehender reiz bezeichnet.

Aus der zweiten stelle[2]) gewinnen wir noch mehr. „Wer immer bewegung und anmut in menschlichen körpern beobachtet hat, muss notwendigerweise den grossen unterschied in dieser beziehung bemerkt haben zwischen solchen personen, die nur von der natur unterwiesen worden sind und solchen, die durch überlegung und die hilfe der kunst gelernt haben, jene bewegungen zu bilden, die erfahrungsgemäss als die leichtesten und natürlichsten befunden werden ... Es giebt allerdings personen, die so glücklich von der natur gebildet sind, dass sie bei der grössten einfachheit oder roheit der erziehung, noch etwas von natürlicher anmut und anstand in ihrer bewegung haben, und andere giebt es von einer besseren erziehung, die, durch ein unrechtes anstreben und ein unverständiges haschen nach anmut, von allen am weitesten davon entfernt sind. Es ist jedoch unleugbar, dass die vollkommenheit von anmut und anstand in bewegung und benehmen nur unter leuten von einer freimütigen erziehung gefunden werden kann. Und selbst unter den anmutigen dieser art werden jene noch als die anmutsvollsten befunden, die früh in ihrer jugend ihre bewegungen gelernt und sie unter den besten lehrern gebildet haben.“

Aus dieser darlegung geht zunächst wieder hervor, dass die anmut der bewegung zukommt; im besonderen ist die bewegung des menschlichen körpers ins auge gefasst. Die zusammenstellung

---

[1]) Shaftesbury, Characteristics, Basel 1790, I, s. 288. Advice to an author part III rect. 3 „... and carry in his eye the model or exemplar of that natural grace which gives to every action its attractive charm.“ Action muss hier wie in der folgenden stelle sinngemäss durch bewegung übersetzt werden, nicht durch handlung.

[2]) a. a. o. I, s. 164. part I, sect. 3.

„action and grace in human bodies" ist geradezu auffallend. Diese anmut besteht nun in den leichtesten und natürlichsten bewegungen. Die erste bezeichnung ist neu und wird uns später wieder begegnen; die zweite knüpft an die „natural grace" an, die sich auch hier wieder findet.

Diese anmut der bewegung kann einzelnen personen von natur aus anhaften; jedenfalls aber erreicht sie ihre vollkommenheit nur durch erziehung. Die bewegungen müssen durch überlegung und durch hilfe der kunst gelernt werden, aber so, dass sie gerade dadurch leicht und natürlich werden. Am anmutvollsten erscheinen die personen, die schon in früher jugend begonnen haben, ihre bewegungen unter den besten meistern zu bilden. Jedoch deutet einiges darauf hin, dass von natur aus eine anlage vorhanden sein müsse, die dann auszubilden sei. So wenn von personen gesprochen wird, die von der natur allein unterwiesen worden sind, so auch, wenn von verkehrtem streben und unverständigem haschen nach anmut die rede ist.

Die besprochene anmut der bewegung wird — anknüpfend an die erstangeführte stelle — „outward Grace", äussere anmut, genannt (I, 289). Ihr wird die seelische anmut, „moral Grace", entgegengestellt. „Es ist die gleiche seelische anmut und schönheit, die, sich in den wendungen des charakters und der mannigfaltigkeit menschlicher gemütsbewegungen entdeckend, von dem schreibenden künstler nachgebildet wird. Wenn er diese Venus, diese Grazien nicht kennt, noch je berührt wurde von der schönheit, dem decorum (= anmut) dieser inneren art, kann er weder mit erfolg nach dem leben malen, noch in einem ersonnenen gegenstand, wo er freien spielraum hat."[1])

Auch die innere anmut findet also Shaftesbury in bewegung, in den wendungen des charakters, in der mannigfaltigkeit der gemütsbewegungen. Dass diese inneren bewegungen schönheit besitzen müssen, tritt hervor; näheres ist aber nicht gesagt.

Noch einmal berührt Shaftesbury die anmut, das schon gefundene ergänzend, nämlich in den Miscellaneen[2]): „Wer immer nur einen eindruck hat von dem, was wir zierlichkeit oder feinheit nennen, ist schon so bekannt mit dem decorum und der anmut der dinge, dass er gern ein gefallen und vergnügen gestehen wird beim blossen anblick und anschauen dieser art."

[1]) Advice to an author III, 3.

[2]) III, s. 148. Misc. III, 2.

Das ergebnis dieses satzes ist, dass der anblick des anmutigen gefallen und vergnügen erweckt; darin muss der anziehende reiz bestehen, den die anmut der bewegung verleiht.

Nicht gerade in diesen wenigen stellen liegt die bedeutung, die Shaftesbury für die entwickelung des anmutbegriffes gewonnen hat. Sie liegt in der energischen wiederbelebung der Platonischen kalokagathie, die in der empfindungsvollen zeit den fruchtbarsten boden fand, in der identificierung von gut und schön und den daraus sich ergebenden folgen. Dem ausserordentlichen einflusse, den die Shaftesburyschen ideen auf das jahrhundert gewannen, indem sie teils unmittelbar, teils in verschiedener fortbildung dessen geistiges leben durchdrangen, konnte sich die ausgestaltung des anmutbegriffes in der dichtung und ästhetik nicht entziehen. Auf Shaftesbury und die schottische schule der moralphilosophen mit ihrem haupte Hutcheson geht die psychologische ästhetik eines Burke, Gerard und Home zurück, die uns später zu beschäftigen hat.

Soweit es für unsere zwecke notwendig ist, will ich hier kurz die grundzüge der Shaftesburyschen schönheitslehre darlegen, wie sie sich am deutlichsten in den „Moralists" offenbaren. Alle schönheit beruht nach Shaftesbury (Mor. III, 2) auf einer formenden kraft. Der stoff an und für sich ist nicht schön, er wird es erst durch etwas, das ihn schön macht. Diese formende kraft kann nur geistig sein. Geist (mind) ist der ursprung der schönheit; ihn oder seine wirkung bewundern wir im schönen. Demgemäss stellt Shaftesbury drei arten von schönheit auf: 1. Die von der natur oder kunst gebildeten formen. 2. Die formenden formen, mit verstand, bewegung und thätigkeit. Hier ist doppelte schönheit: sowol form, die wirkung des geistes, als geist selbst. Von diesem erhält die tote form glanz und kraft der schönheit. „Denn was ist ein blosser körper, selbst ein menschlicher und noch so genau gestaltet, wenn die innere form fehlt und der geist ungeheuerlich oder unvollkommen ist, wie in einem idioten oder wilden?" 3. Die höchste, göttliche schönheit (divine beauty). Sie bildet selbst die formenden geister und enthält in sich alle schönheiten, die von jenen geistern geschaffen wurden. Sie ist daher die quelle und der ursprung alles schönen. Wo uns daher körperliche schönheit anzieht, sagt er an anderer stelle[1]), würde eine genauere untersuchung ergeben, „dass, was wir am meisten bewunderten, nur ein geheimnis-

---

[1]) Essay on freedom and wit IV, 2. a. a. o. I, s. 118.

voller ausdruck und eine art schatten von etwas dem gemüte innewohnenden war."

Wie die wirkung der schönheit in letzter linie von dem geist ausgeht, so ist sie auch nicht äusserlich, die sinne betreffend, sondern wieder zum geiste gehend. Denn die tiere z. b. sind für schönheit unempfänglich, obwol sie sinne haben. Die verinnerlichung der liebe ist von diesem standpunkte aus die nächste folge. Da alles, was in der natur schön oder reizend ist, nur der schwache schatten jener ersten schönheit ist, hängt jede wirkliche liebe vom geist ab und ist nur die betrachtung der schönheit, wie sie wirklich in sich selbst ist oder sich unvollkommen in den gegenständen zeigt, die die sinne treffen. Ein vernünftiger geist kann aber nicht befriedigt sein von dem albernen genuss, der den sinn allein erreicht.[1])

Ich habe die theoretische verinnerlichung der liebe angemerkt, weil sich auch in der zu untersuchenden Graziendichtung eine bemerkenswerte abwendung vom sinnlichen zum innerlichen in der liebe verfolgen lässt.

Legen wir an die gewonnene anmutvorstellung Shaftesburys den masstab seiner schönheitslehre, so ergiebt sich, dass anmut nur der zweiten gattung der schönheit, der menschlichen, zukommt. Shaftesbury selbst hat, wo er von anmut spricht, immer menschen im auge. Obwol er sich nicht näher über den zusammenhang von innerer und äusserer anmut auslässt, kann doch in seinem sinne nur angenommen werden, dass wie die gestalt der ausdruck des geistes, so die bewegungen, denen anmut zukommt, ausdruck der bewegungen dieses geistes sind. Geist und form finden sich aber nur in der zweiten stufe vereint. Den „toten formen" (dead forms) fehlt der bewegende geist, die „höchste schönheit" ist rein geistig. Aber wie diese in den gesinnungen, grundsätzen, handlungen, also in der geistigen schönheit, dem guten, sich deutlicher offenbart als in baukunst, bildhauerei u. s. w. (II, s. 339), so geht es auch auf geistigsittliche eigenschaften, wenn Shaftesbury im vorbeigehen eine „höhere vollkommenheit und anmut" (higher perfection and grace) erwähnt. Nachdrücklich aber sei festgestellt, dass sich sonst bei ihm von einer zweiteilung der anmut keine spur findet. Eine solche trat erst später ein, vielleicht ausgehend von der Platonischen zweiteilung der Venus in eine *οὐράνια* und *πάνδημος*, jedenfalls bei einigen in nachahmung davon.

[1]) Ebenda III, s. 327.

Da Shaftesbury die anmut nur ganz nebensächlich behandelt, an wenigen kurzen stellen, läge es nahe anzunehmen, dass sie unbeachtet und wirkungslos blieben. Ich verweise daher zum zeugnis, dass ihre kenntnis von Deutschen verlangt wurde, auf eine handschrift Wielands vom jahre 1757 aus der Züricher stadtbibliothek, deren zwei erhaltene blätter Sauer in seiner Uz-ausgabe abdruckt.[1]) Wieland wendet sich gegen Uz und sagt: „Allerdings sollte der Liebling der Gratien wissen, was die moral-Venus und die moral-Graces sind, von denen Shaftesbury spricht."

Ganz auf dem boden Shaftesburys steht Hutcheson. Schön und gut sind ihm trotz seiner einsicht in die unmittelbarkeit des ästhetischen gefallens vielfach verwandt. Schönheit wirkt nicht bloss auf die sinne, sondern durch deren vermittelung auch auf den geist. Zur erfassung der schönheit stellt er im menschen ein eigenes angebornes instinktartiges inneres gefühl auf. Da aber schönheit in letzter linie oft nur versinnlichung der tugend ist, so ist in solchen fällen dieses innere gefühl auf die erfassung der tugend gerichtet und ein moralisches gefühl, das Hutcheson im „wolwollen" findet. Diese ansichten legt Hutcheson in der „Inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue" dar, die 1720 erschienen ist. Die schlussfolgerungen Hutchesons berühren uns nicht. Ich will nur (nach der mir vorliegenden übersetzung, Frankfurt u. Leipzig 1762, ein originaldruck ist mir nicht zugänglich), die für uns wesentlichsten sätze herausheben. Anmut als eigener ästhetischer begriff tritt bei ihm gar nicht auf. Wenigstens nennt er den begriff nicht. Aber in den bewegungen des körpers findet er die äusserung des geistes, insbesondere in den mienen und geberden. Er sagt (s. 264): „Von der äusserlichen Schönheit der Menschen gestehet ein jeder, dass sie eine grosse Gewalt über die menschlichen Gemüther habe. Eine wahrgenommene Sittlichkeit, eine natürliche oder eingebildete Anzeige von begleitender Tugend giebt ihr diesen mächtigen Reiz vor allen andern Arten von Schönheit. Man untersuche die Kennzeichen der Schönheit, welche man in einem Gesichte bewundert, so werden wir finden, dass Anmuth, Mildigkeit, Majestät, Würde, Lebhaftigkeit, Demuth, Zärtlichkeit, Gutherzigkeit; d. i. dass gewisse Mienen und Verhältnisse, die man nicht bestimmen kann, natürliche Anzeigen von so viel Tugenden oder Fähigkeiten zu denselben sind." Die bewegung, die hier in den mienen eingeschlossen ist, wird bald

[1]) DLDenkmale 33—38 s. XLVII ff.

darnach (s. 268) unmittelbar genannt. „Diese Betrachtung (wonach etwas sittliches der schönheit reiz giebt) kann auf die ganze Miene und Bewegung einer Person ausgedehnt werden. Alles was wir (sc. in ihnen) vor angenehm halten, bezeichnet einigermassen Fröhligkeit, Ruhe, Herablassung, Bereitwilligkeit zu dienen, Liebe zur Gesellschaft mit einer Freyheit und Kühnheit, welche allezeit ein ehrliches und aufrichtiges Herz begleitet."

Das wesentliche also ist: die schönheit erhält ihren reiz zuweilen als ausdruck eines sittlichen inneren, das sich vornehmlich in mienen, geberden und bewegungen (diese zusammenstellung weist gleich der nächste absatz auf) äussert. Dass wir daraus aber vorschnell einen anmutbegriff bei Hutcheson konstruieren, daran hindert uns die verschiedenartigkeit der angeführten seelischen äusserungen, die das ganze gebiet seelischer schönheit umfassen: anmut, milde, fröhlichkeit stehen neben majestät und würde. Folgerichtig nimmt nun Hutcheson, so wie Shaftesbury, die verinnerlichung der liebe vor (s. 270). „Diese Neigung der beyden Geschlechter gründet sich also auf etwas, das weit stärker, wirksamer und erfreulicher ist, als die Warnungen vor Unbequemlichkeit, oder die blosse Begierde nach sinnlichen Vergnügungen. Die Schönheit giebt eine günstige Vermuthung guter moralischer Fähigkeiten, und die Bekanntschaft erhebet sie zu einer wirklichen Liebe aus Hochachtung oder erzeugt sie, wo wenige Schönheit ist." Hierzu gehört eine andere stelle (s. 267): „So wie nun die verschiedene Denkungsarten der Menschen die verschiedene Denkungsarten anderer ihnen angenehm machen, so müssen sie auch in dem Geschmack der Schönheit, nachdem er die verschiedene Eigenschaften, die ihm am angenehmsten sind, bezeichnet, verschieden seyn. Das zeigt uns also, wie bey der tugendhaften Liebe die grösste Schönheit seyn kann, ohne die geringste Reizung einen Nebenbuhler zu bestricken. Die Liebe selbst giebt dem Liebhaber in den Augen der geliebten Person eine Schönheit, womit ein anderer Sterblicher nicht leichte versehen ist."

Der sinn dieser schwerfälligen sätze (in denen ich übrigens übersetzungs- oder druckfehler vermute), ist wol folgender. Der geschmack der schönheit ist verschieden; der einzelne wird sich zu der art schönheit hingezogen fühlen, die ihm jene seelischen eigenschaften auszudrücken scheint, denen er für seine person besonderes wolwollen entgegenbringt. So erklärt es sich, dass die schönheit der geliebten person andere nicht reizt, deren neigungen eben anders

geartet sind, und dass die vollste zuneigung zu den seelischen eigenschaften einer person, worin die liebe in letzter linie besteht, auch der körperlichen schönheit (als ausdruck des inneren) in den augen der liebenden einen höheren glanz zu geben scheint.

Die schönheit ist nun nichts objektives mehr. Sie, und von unserem standpunkt die anmut, wird — wie die liebe — als ganz subjektiv hingestellt. Wir werden das später bei Watelet in ähnlicher behandlung wiederfinden. Dieser punkt ist neu. Ich habe ihn festgehalten, weil er für die erläuterung des verhältnisses Venus: Grazien: Amor in der Graziendichtung bedeutung besitzt. Wenn ich überhaupt Hutcheson hier näher behandelt habe, so geschah es nicht, weil ich seine persönliche einwirkung in der ersten hälfte des jahrhunderts besonders hoch schätze[1]), sondern weil ich ihn, das haupt der sogenannten schottischen moralphilosophen, als am geeignetsten ansehe, die von Shaftesbury ausgehende gefühlsrichtung zu vertreten, die über den Kanal ziehend in Deutschland mit der französischen verstandesrichtung zusammentrifft.

Nach Deutschland nun und zu Mendelssohn kehren wir jetzt wieder zurück, der uns freilich nochmals nach England führt.

Für ihn war jedenfalls der ausgangspunkt zu seiner erläuterung des anmutbegriffes Hogarths „Analysis of beauty" (1753). Gegen schluss des 11. Briefes über die empfindungen unternimmt es Mendelssohn als erster in Deutschland die anmut als schönheit in der bewegung zu erklären.[2]) Er geht, wie er selbst sagt, von den Hogarthischen linien der schönheit und des reizes aus, und es ist daher nötig zu untersuchen, was ihm Hogarth geboten hat. Hogarths werk war als „Zergliederung der schönheit" von Mylius übersetzt worden und erschien noch 1753 in Berlin bei Voss.[3])

Hogarth setzt alle formschönheit in die beobachtung einer in bestimmtem grade gewellten linie, die er die linie der schönheit nennt. Wird die wellenlinie zur schlangenlinie, indem sie mit einer sanften wendung um einen kegel gewunden gedacht wird, so heisst sie linie des reizes. Die scheidung der linien der schönheit und des reizes ist Hogarths eigentum. Nicht so der gedanke einer schönheitslinie überhaupt. Er führt in der vorrede Lamozzo, den

---

[1]) Vor 1762 erschien in Deutschland keine übersetzung.

[2]) Noch vor ihm scheidet Wieland in der Timoclea 1754 schönheit und anmut, hebt aber an letzterer hauptsächlich das seelische hervor. Darüber später.

[3]) Mir ist nur die 2. auflage von 1754 zugänglich.

zeitgenossen Michel Angelos an, der über die malerei geschrieben hat, und dessen werk 1698 in Oxford in englischer übersetzung von Haydock erschienen ist. Dieser sagt nach Hogarth: „Denn der grösste Reiz und das grösste Leben, welches so ein Gemälde haben kann, besteht darin, dass es eine Bewegung ausdrücke; welches die Maler den Geist eines Gemäldes nennen. Nun ist aber keine Gestalt so geschickt, diese Bewegung auszudrücken als die Gestalt der Flamme des Feuers, welches nach Aristoteles und den anderen Philosophen, das wirksamste unter allen Elementen ist, indem die Gestalt der Flamme desselben am meisten zur Bewegung geschickt ist."

Lamozzo dürfte vielleicht der erste sein, der das wesen des reizes in der bewegung liegen lässt. Hogarth wendet sich im folgenden gegen Du Fresnoy [1]) in seiner Kunst zu malen, der mit Lamozzo den reiz der schönheit in der schlangenförmigen und geflammten form findet, die etwas lebhaftes und eine scheinbare bewegung in sich habe, der aber anderseits den reiz für ein seltenes geschenk erklärt, das der künstler mehr von der hand des himmels als von seiner eigenen mühe und arbeit bekomme. Auch De Piles (in den Lebensbeschreibungen der maler) wird getadelt, weil er sagt, der maler könne den reiz bloss von der natur haben, wisse nicht, dass er ihn habe, noch in was für einem grade er ihn habe, noch wie er ihn seinen werken mitteile; und reiz und schönheit seien zwei verschiedene dinge; die schönheit gefalle durch die regeln, der reiz ohne dieselben. „Alle englischen Schriftsteller," sagt Hogarth, „welche von dieser Materie geschrieben, haben diese Stellen nachgebethet; daher ist das Je ne sai quoi ein Modeausdruck für den Reiz geworden."

Hogarth glaubt, durch eine festsetzung der linien der schönheit und des reizes alles ungewisse zu beseitigen und stellt s. 39 zwei arten von schönheit, eine schönheit im verhältnisse und eine schönheit in der bewegung auf. Dass die linie des reizes aber eine be-

---

[1]) „De arte graphica," nach seinem tode (1665) von Mignard 1668 veröffentlicht. Auch von De Piles mit einer prosaübersetzung 1673 u. s. w. Von De Guerlon unter dem titel Ecole d' Uranie ou l'art de peinture. Vereint mit den gedichten über denselben gegenstand vom Abbé de Marsy und Watelet, 1761, Amsterdam als „L' Art de peindre." Mehrere nachahmungen entstanden in Italien und Deutschland. (Biographie générale, band XV, sp. 75.) Eine übersetzung von Dryden erschien London 1715, mit anmerkungen von ihm (Art of painting with remarks). Noch 1770 gab Klotz die gedichte über die malerei von Du Fresnoy und Marsy heraus, mit einer vorrede an J. G. Jacobi, die sich gegen Nicolai richtete.

wegung versinnbildliche, sagt er nirgends ausdrücklich. Doch deuten die eben genannte teilung der schönheit, sowie die hervortretende auffassung des reizes als schönheit in der bewegung darauf hin. Bei tieren und menschen bezweckt nach ihm das ebenmass der teile, die jedem eigenen bewegungen hervorzubringen. Daher kann er (s. 39) sagen, „dass der, welcher am feinsten wohl proportioniret ist, auch am meisten zu den besten Bewegungen geschickt ist; dergleichen die Leichtigkeit und der Reiz im Tragen oder im Tanzen sind.“ Die zusammenstellung von leichtigkeit und reiz im tragen und tanzen zeigt, dass er den reiz eben in der leichtigkeit der bewegungen findet; hiezu vgl. s. 81: „in den freyen Geberden und in einem ungezwungenen reizenden Wesen.“ So haben wir es schon bei Shaftesbury gefunden. Besonders das tragen und tanzen erwähnt er; und tanzend werden die Grazien schon vom altertum her dargestellt.

Auf die leichtigkeit und die reizende bewegung beim tanzen kommt er nochmals zu sprechen. Wie bei Shaftesbury soll auch bei ihm die anmut anerzogen werden (s. 80). Doch ist dies nicht so leicht. „Die gewöhnlichen Methoden, welche bey wohlerzogenen Leuten zu diesem Vorhaben angewendet werden, nehmen einen beträchtlichen Theil von ihrer Zeit weg; ja selbst Personen vom ersten Range haben hierinne keine andere Zuflucht, als zu Tanzmeistern und Fechtmeistern. Tanzen und Fechten sind ohne allen Zweifel geschickt und sehr nöthig, artige Leute zu machen: dennoch sind sie oft sehr unvollkommen für die Absicht, reizende Stellungen hervorzubringen. Denn obgleich die Muskeln des Leibes durch diese Übungen gefüge werden und die Glieder, durch die schöne Bewegung im Tanzen, eine Leichtigkeit, sich reizend zu bewegen, erlangen können, so folgen doch oft, weil man nicht weiss, was jeder Reiz bedeutet, und wovon er abhängt, gezwungenes Wesen und falsche Andeutungen daraus.“

Shaftesbury wie Hogarth betonen die wichtigkeit einer besseren erziehung (liberal education, wohlerzogene leute) für die anmut, nach beiden kann durch unverständiges anstreben der zweck, reizende leichtigkeit in den bewegungen zu erlangen, vereitelt werden.

Schönheit der bewegung, also reiz, kommt auch dem gesichte in besonderem masse zu (s. 16): „. . . . die grosse Mannichfaltigkeit veränderlicher Umstände erhält das Auge und das Gemüth beständig im Spiel, zufolge der unzählbaren Ausdrücke, deren es fähig ist.“ Und ganz klar wird ausgesprochen, dass das gesicht der ausdruck des gemütes ist (s. 72): „Wir haben täglich viel Bey-

spiele, welche die insgemein angenommene Meinung bekräftigen, dass das Gesicht der Verräther des Gemüthes ist." S. 73: „Die natürlichen und ungezwungenen Bewegungen der Muskeln, welche durch die Gemüthsbewegungen verursacht werden, machen, dass jedes Menschen Charakter, in der Zeit, wenn er ein Alter von vierzig Jahren erreicht, gewissermassen in sein Gesicht geschrieben seyn würde, wenn es nicht gewisse Zufälle oft, wo nicht immer verhinderten." Nur im gesichtsausdruck kann bei Hogarth ein zusammenhang von äusserer und innerer anmut gesucht werden, und darüber bringt er nach eigener aussage nichts neues vor, lediglich die allgemeine annahme. Über innere anmut selbst bietet Hogarth nichts, und das ist bei dem nur auf formschönheit gehenden zwecke seines buches selbstverständlich.

Die nächste frage ist nun, was Mendelssohn von Hogarth aufgenommen habe.

Die schon erwähnte stelle lautet: „Sollte es aber nicht möglich seyn, die Linie der Schönheit oder des Reitzes, die in der Malerei tausendfaches Vergnügen gewährt, mit der Harmonie der Farben zu verbinden? Man kennt in Deutschland nunmehr die Wellenlinie, die unser Hogarth (in seiner Zergliederung der Schönheit) für die Maler, als die ächte Schönheitslinie festgesetzt hat. Und den Reitz? Vielleicht würde man ihn nicht unrecht durch die Schönheit der wahren oder anscheinenden Bewegung erklären. Ein Beyspiel der erstern sind die Minen und Geberden der Menschen, die durch die Schönheit in den Bewegungen reitzend werden; ein Beyspiel der letztern hingegen, die flammigten; oder mit Hogarthen zu reden, die Schlangenlinien, die allezeit eine Bewegung nachzuahmen scheinen." Die anmerkung hierzu heisst: „Hier versucht Theokles (die sprechende person) in wenig Worten einen deutlichen Begriff vom Reitze; ein Wort, dessen Bedeutung sonst sehr schwankend zu seyn pflegt. Man sagt selten eine reitzende Blume, ein reitzendes Gebäude, aber wohl eine reitzende Geberde, reitzende Gestus, reitzende Minen, eine reitzende Wendung u. s. w. In allen diesen Fällen findet die Linie der Schönheit und des Reitzes statt, nicht wie sie auf einmal im Raume dastehet; sondern wie sie nach und nach durch die Bewegung gezeichnet wird. Die Maler drucken den Reitz durch eine flammigte Linie aus, mit welcher unsere Einbildungskraft allzeit den Begriff von einer Bewegung verbindet." In den späteren editionen der Briefe über die empfindungen wird die anmerkung durch ein citat aus dem artikel „Grace" in der fran-

zösischen Encyklopädie von Watelet vermehrt, was jetzt noch nicht in betracht kommen kann.

Es ergiebt sich nun, dass Mendelssohn zunächst die bezeichnung des begriffes als reiz aus der Myliusschen übersetzung des Hogarthischen werkes sich angeeignet hat. Es hat sich gezeigt, dass Hogarth nirgends selbst von der schlangenlinie ausdrücklich sagt, dass sie eine bewegung versinnbildliche. Dies sagt der von Hogarth citierte Lamozzo und nach ihm Du Fresnoy. Ebenso gehört es diesem zu und nicht Hogarth, wenn Mendelssohn von einer „flammigten" linie spricht. Die „anscheinende Bewegung" ist ebensowenig von Hogarth erwähnt, sondern findet sich in dem aus Du Fresnoy gegebenen citat („Diese Art von Linien hat natürlicher Weise, ich weis nicht was, lebhaftes und eine scheinbare Bewegung in sich"). Hingegen findet sich der gedanke, dass durch schönheit in der bewegung reiz hervorgerufen werde, bei Hogarth in einer früher angeführten stelle (s. 80).

Die ergebnisse bei Mendelssohn, wo er zum erstenmal auf den reiz zu sprechen kommt, sind also: er konstatiert die schwankende bedeutung des wortes reiz; er unternimmt es, den begriff zu fixieren, für den er die bezeichnung reiz nach Hogarth-Mylius wählt. In der malerei wird der reiz durch eine flammenlinie, nach Hogarth durch eine schlangenlinie, versinnlicht, die eine bewegung ausdrückt (Lamozzo) oder nachahmt (Du Fresnoy). Der reiz besteht in der bewegung (Lamozzo) und zwar in der schönen bewegung (Hogarth); diese kann auch scheinbar sein (Du Fresnoy). Schönheit der wahren bewegung zeigt sich in den mienen, geberden, wendungen (Hogarth). Hinter Hogarth bleibt Mendelssohn zurück, da jener die schönheit der bewegungen in der leichtigkeit, ungezwungenheit sucht und diese wieder durch das richtige, wolgeordnete verhältnis der teile erklären will. Auch von einer bei Hogarth wenigstens durchschimmernden verinnerlichung der anmut ist bei Mendelssohn nichts zu spüren.

Wenn Braitmaier (a. a. o. s. 167) sagt, Mendelssohns verdienst bestehe darin, dass er dem begriff, den Hogarth auf malerei und skulptur beschränkt hatte, eine allgemeinere bedeutung vindiziere, so ist dies unrichtig. Die angeführten stellen aus der Analysis zeigen, dass Hogarth den begriff ganz allgemein fasst. Braitmaier scheint zu dieser behauptung durch einen satz Mendelssohns verleitet worden zu sein, der sich an das erwähnte citat Watelets in den späteren fassungen der Briefe über die empfindungen ans

„Diese Beschreibung, sowie die Erklärung des Theokles, die mit derselben übereinkömmt, erstreckt sich zwar nur auf den Reitz in der Malerei und Bildhauerkunst; es scheinet aber auch in den übrigen Künsten etwas zu liegen, das sich auf einen ähnlichen Begriff zurückführen lässt."

Erstens aber ist, was Theokles bei Mendelssohn sagt, nicht ohne weiteres identisch mit Hogarths darlegungen, ferner wendet Hogarth den begriff allerdings seinem zwecke entsprechend nur auf malerei und skulptur an, beschränkt ihn aber nicht darauf, schliesslich liegt die „allgemeine bedeutung" nicht in der wirklich vorgenommenen anwendung auf einzelne künste, sondern in der fassung des begriffes selbst, von der anwendungen vorgenommen werden können, und diese fassung ist bei Hogarth ganz allgemein gehalten.

Das verdienst Mendelssohns beruht nur darauf, dass er das bei Hogarth gefundene kurz zusammenfasste und die schönheit der anscheinenden bewegung stärker betonte. Hierbei aber ist Mendelssohn nicht stehen geblieben. Die nächste wichtige stelle findet sich 1771 in der dritten bearbeitung der abhandlung Über das erhabene und naive. Es ist eine bedeutende kluft zwischen der ersten und zweiten auffassung, in der die verinnerlichung entschieden durchgeführt ist; nicht nur ein längerer zeitraum liegt dazwischen, sondern auch verschiedene litterarische erscheinungen, die uns helfen sollen, diese kluft zu überbrücken.

Wir werfen zunächst einen blick nach Frankreich. Schon im 17. jahrhundert wendete man dort seine aufmerksamkeit der anmut zu. Du Fresnoy (De arte graphica 1668), De Piles (Lebensbeschreibungen der maler, Idée du peintre parfait) werden gern von den späteren citiert, ersterer von Hogarth, letzterer wiederholt, auch in der litteraturangabe am schlusse des artikels anmutigkeit in Sulzers theorie. Näher auf die bezüglichen französischen werke einzugehen, ist mir durch deren unerreichbarkeit unmöglich gemacht. Viel wird dies kaum schaden, da wir aus den citaten feststellen können, dass man das wesen der grazie nicht zu enträtseln vermochte. Wie einem geheimnisvollen steht man ihr gegenüber. Sie nimmt einen gefangen, ohne dass man weiss wie. De Piles[1]) sagt: „on peut la définir, ce qui plaît et ce qui gagne le coeur sans passer par l'esprit." So schien allerdings das modewort der galanten

---

[1]) Nach einem citat in L. v. Hagedorns Betrachtungen über die malerei I, s. 27.

dichtung und zugleich die Leibnitzsche schönheitsformel „je ne sçai quoi“ wie dafür geschaffen und blieb noch bis tief ins 18. jahrhundert mit der grâce verbunden. Du Fresnoy zieht zwar die bewegung heran (siehe ohen bei Hogarth), aber seelische elemente sucht man nicht in ihr. Neben der bewegung tritt das element des kleinen hervor bei Voiture in einem briefe vom 24. jänner 1642[1]): „Les veritables graces, et qui touchent le plus, consistent principalement en de petites choses, en certaines actions, certaines mouvemens du corps et du visage, dans lesquels sans estre quasi appercuës, elles font leur effet, ‚componit furtim, subsequitur decor.‘ Ce furtim veut dire, ce me semble, cela, et ce que les Espagnols appellent el no se que, elles sont si petites, que mesme on ne sçait ce que c'est.“

Auf diesem standpunkt stehen noch die beiden artikel über die grâce, die 1757 im VII. bande der französischen Encyklopädie erschienen. Sie sind von Voltaire und dem maler und dichter Watelet (1718—1786), der auf grund seines gedichtes „Sur l'art de peindre“ 1760 in die französische akademie aufgenommen wurde.

Voltaire schreibt personen und werken anmut zu. Sie bedeutet nicht nur was gefällt, sondern was mit reiz gefällt (ce qui plaît avec attrait); deshalb dachten sich die alten Venus stets mit den Grazien vereint. Der schönheit kann der geheime reiz mangeln, der die seele mit sanftem gefühle füllt: „La beauté ne déplaît jamais, mais elle peut être dépourvue de ce charme secret qui invite à la regarder, qui attire, qui remplit l'âme d'un sentiment doux.“ Diesen geheimen reiz vermag er nicht zu ergründen; aber es scheint ihm, dass im allgemeinen das kleine, das hübsche in jeder gattung mehr dafür empfänglich sei als das grosse: „Il semble qu'en général le petit, le joli en tout genre, soit plus susceptible de graces que le grand.“

Wie früher gezeigt, hat auch Breitinger, von Aristoteles ausgehend, aus der kleinheit die anmut zu erklären gesucht; er versuchte dies auch zu begründen, worauf Voltaire nicht eingeht. Wie Breitinger wird auch Voltaire auf gesicht und bewegung aufmerksam, ohne des rätsels lösung darin zu finden. Er sagte: „Les graces dans la figure, dans le maintien, dans l'action, dans les discours, dépendent de ce mérite qui attire. Une belle personne n'aura point de graces dans le visage, si la bouche est fermée sans sourire, si les yeux sont sans douceur. Le sérieux n'est jamais gracieux; il

---

[1]) Les lettres de M. Voiture. A Nimmegu

n'attire point: il approche trop de sévère qui rebute.“ Anmut also äussert sich im gesicht, in der stellung, handlung (bewegung), in den reden; im gesicht wieder in einem sanften blick der augen, in einem lächeln um den nicht ganz geschlossenen mund. Ernst ist mit anmut nicht vereinbar.

Was die anmut in den kunstwerken betrifft, so besteht sie bei malerei und bildhauerei in der weichheit der umrisse und in einem sanften ausdruck. Daneben steht eine anmut in der diktion, sei es in der beredsamkeit, sei es in der poesie. Sie war schon den alten bekannt, die dichtern und philosophen anmut zugeschrieben hatten. Voltaire macht sie abhängig von der wahl der worte, der harmonie der sätze und noch mehr von der zartheit der ideen und der angenehmen beschreibungen, also von form und inhalt.

Watelet will der anmut nichts unbestimmtes, geheimnisvolles lassen, hebt aber zunächst auch ihre differentia specifica fast vollständig auf. Er glaubt, dass die anmut nachgeahmter gestalten, wie die lebender körper, im vollkommenen bau der glieder, in ihrem genauen verhältnis und in der richtigkeit ihrer verbindung bestehe. In den bewegungen eines mannes oder einer frau unterscheidet man vor allem jene anmut, die die augen entzückt. „Or si les membres ont la mesure qu'ils doivent avoir relativement à leur usage, si rien ne nuit à leur développement, si enfin les charnières et les jointures sont tellement parfaites, que la volonté de se mouvoir ne trouve aucune obstacle, et que les mouvemens doux et lians se fassent successivement dans l'ordre le plus précis: c'est alors que l'idée que nous exprimons par le mot grace sera excitée.“

Wenngleich er die anmut zunächst im genauen verhältnis und in der richtigen verbindung der glieder sucht, geht er doch von da zur bewegung über. So wie Hogarth, den er gewiss kannte, sich äusserte, die absicht der grossen richtigkeit der teile sei, die jedem tiere (menschen inbegriffen) eigenen bewegungen hervorzubringen, spricht auch er von dem masse der glieder, das sie ihrem gebrauch entsprechend haben müssen. Ihre bewegungen müssen ungehindert sich vollziehen und sanft und geschmeidig in genauester ordnung aufeinander folgen, sollen sie anmut an sich haben.

Hiermit begnügt sich Watelet in seinem artikel. Er hat das wesen der anmut nicht, gleich Voltaire, als unerfassliches mysterium behandelt; freilich hat er bald eingesehen, dass sich trotzdem noch mehr darin verberge, als er bisher gedacht. Denn auf einem vorgeschritteneren standpunkt steht er in seinem gedicht „Sur l'art

de peindre, poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture." Bevor wir uns aber diesem zuwenden, verlangt Winckelmann einige aufmerksamkeit, durch den Watelet beeinflusst sein könnte; zumal dessen abhandlung Von der grazie in den werken der kunst (1759)[1]) gleich ins französische übersetzt und in den Variétés littéraires 3. band, s. 554 ff., sowie im Journal étranger (juli 1760) gedruckt wurde.[2])

Wo Winckelmann in dieser abhandlung zum erstenmal die grazie auf den schauplatz führt, weist seine ansicht sogleich ein individuelles gepräge auf. Es ist ihm im besonderen um grazie in den kunstwerken zu thun, wie der titel besagt. Doch giebt er im beginne eine allgemeine erörterung des begriffes[3]): „Die Grazie ist das vernünftig Gefällige. Es ist ein Begriff von weitem Umfang, weil er sich auf alle Handlungen erstreckt. Die Grazie ist ein Geschenk des Himmels, aber nicht wie die Schönheit: denn er ertheilt nur die Ankündigung und Fähigkeit zu derselben. Sie bildet sich durch Erziehung und Überlegung, und kann zur Natur werden, welche dazu geschaffen ist. Sie ist ferne vom Zwange und gesuchten Witze, aber es erfordert Aufmerksamkeit und Fleiss, die Natur in allen Handlungen, wo sie sich nach eines jeden Talent zu zeigen hat, auf den rechten Grad der Leichtigkeit zu erheben. In der Einfalt und in der Stille der Seele wirket sie, und wird durch ein wildes Feuer und in aufgebrachten Neigungen verdunkelt. Aller Menschen Thun und Handeln wird durch dieselbe angenehm, und in einem schönen Körper herschet sie mit grosser Gewalt."

Winckelmann wählt als erster der theoretiker zur bezeichnung des begriffes den ausdruck grazie. Wesentlich ist, dass er diese grazie nicht auf das körperliche beschränkt, sondern auf das gesammte thun und handeln des menschen ausdehnt. Die anmut ist ihm das gefällige, aber mit dem bemerkenswerten zusatz: das vernünftig gefällige. Das gefällige besteht darin, dass die natur in allen handlungen auf den rechten grad der leichtigkeit erhoben ist. Dazu gehört aber vernunftthätigkeit. Denn die anmut ist ein geschenk des himmels (wie für Du Fresnoy), aber nur als fähigkeit, die durch erziehung und überlegung herangebildet werden muss. Die erlernbarkeit der anmut ist schon von Shaftesbury (bei dem

---

[1]) Erschien in der Bibliothek der schönen künste und wissenschaften V, 13—23.

[2]) Mir liegt ein abdruck in dem sammelwerk „Les Graces" Paris 1769 vor.

[3]) Winckelmanns Werke, Dresden 1808, I, s. 256.

sich selbst die worte education und reflection I, 164 finden) und von Hogarth her bekannt; doch mit wesentlichen unterschieden. Shaftesbury und Hogarth ist es, dem ersteren wenigstens an der betreffenden stelle, dem letzteren überhaupt, nur um die körperliche anmut zu thun. Winckelmann stellt sich auf einen höheren standpunkt — die anmut wirkt in der einfalt und stille der seele — und will das gesammtleben des menschen zur anmut heranziehen. Er spricht ferner klar aus, dass die anlage angeboren sein müsse, was bei Shaftesbury durchschimmert, bei Hogarth nicht zu spüren ist. Shaftesbury lässt leute auch bloss von natur aus anmutig sein, Winckelmann fordert die erziehung. Schönheit des äusseren scheint nicht unbedingt verlangt zu sein zur anmut, doch herrscht sie in einem schönen körper mit grosser gewalt.

Darnach (s. 258) kommt Winckelmann auf die kunstwerke zu sprechen. Die grazie in den werken der kunst geht nur die menschliche figur an und liegt nicht allein im wesentlichen, der stellung, den geberden, sondern auch im zufälligen, in schmuck und kleidung. „Stand und Geberden an den alten Figuren sind wie an einem Menschen, welcher Achtung erwecket und fordern kann, und der vor den Augen weiser Männer auftritt: ihre Bewegung hat den nothwendigen Grund des Wirkens in sich, wie durch ein flüssiges feines Geblüt und mit reinem sittsamen Geiste zu geschehen pfleget." Eine erweiterung des zuvor gesagten ergiebt sich daraus. Die körperliche anmut wird in stellung und geberden gelegt, und somit tritt das motiv der bewegung deutlicher hervor, das zuvor allgemein im thun und handeln ausgedrückt war. Denn auch die stellung (in Winckelmanns sprache: den stand) können wir als festgewordene bewegung auffassen, so wie Breitinger von einem angenehmen zärtlichen wesen in stellung, geberden und bewegung spricht.

Die bewegung gilt als ausdruck des inneren; im feinen geblüt und im reinen, sittsamen geist liegt der grund ihres wirkens; sie erweckt achtung und kann sie fordern.

Von der anmut im zufälligen, schmuck und kleidung, sagt Winckelmann, s. 262, sie liege in dem, was der natur am nächsten komme. Hier drückt er das naturgemässe deutlicher und bestimmter aus, als wenn er schon früher gesagt hat, dass die grazie, die fern von zwang und gesuchtem witz sein müsse, in der leichtigkeit der handlungen der natur bestehe. Des weiteren erwähnt Winckelmann, dass man vor alters die Grazien bekleidet gedacht habe. Einen begriff von der grazie in der kleidung bekämen wir, wenn wir uns

die Grazien gekleidet dächten. Man würde sie da nicht in galakleidern, sondern „wie eine Schönheit, die man liebete, im leichten Überwurf, kürzlich aus dem Bette erhoben“ zu sehen wünschen. Die leichtigkeit, natürlichkeit im anzug erklärt sich nach dem vorhergehenden von selbst.

An der anmut, wie sie Winckelmann entwickelt, fällt besonders der zug zur seelischen ruhe und zum ernst auf. Die anmut wirkt in der einfalt und stille der seele; sie soll achtung einflössen. Wenn ich sage: „ruhe“, so ist dies zwar der gesamteindruck, den Winckelmanns erläuterungen machen, doch ist es selbstverständlich nicht im sinne völligen unbewegtseins zu verstehen, sondern eines weisen masshaltens. „In den Geberden der alten Figuren bricht die Freude nicht in Lachen aus, sondern sie zeigt nur die Heiterkeit vom inneren Vergnügen .... In Betrübniss und Unmuth sind sie ein Bild des Meeres, dessen Tiefe stille ist, wenn die Fläche anfängt, unruhig zu werden“ (s. 260). Durch wildes feuer und aufgebrachte neigungen wird die grazie verdunkelt.

Die neigung zum ernst tritt schon früher einmal in den „Erläuterungen zu den Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke“[1]) hervor: „Ein schönes Gesicht gefällt, aber es wird mehr reizen, wenn es durch eine gewisse überdenkende Mine etwas ernsthaftes erhält ... Alle Reizungen erhalten ihre Dauer durch Nachforschung und Überlegung, und man sucht in das verborgene gefällige tiefer einzudringen.“ Der kern dieser stelle scheint mir übrigens nicht so sehr in der betonung des ernsthaften zu liegen, als im gegensatz von blosser anmut der form einerseits, und jener anmut andererseits, die der ausdruck eines „verborgenen“ inneren, seelischen ist.

Das bemerkenswerte an der auffassung Winckelmanns hier und später in der Geschichte der kunst ist, dass er seinen anmutbegriff, den er wie die gesamte antike schönheit als einzig wahres und stets anzustrebendes ideal hinstellt, ganz aus den werken der antike entwickelt. Hieraus erklärt sich das hohe, stille wesen seiner anmut, die von modernen einflüssen sich fern zu halten sucht. Zärtliche empfindungen und lieblichkeit schreibt er ihr zu (s. 264); aber das der zeit entsprechende, zärtliche augenspiel, das süsse scherzen und lachen können wir uns mit dieser grazie nicht verbunden denken. Der gegensatz zu Voltaire springt ins auge.

---

[1]) Dresden und Leipzig 1756, s. 128.

Winckelmann hat jedoch gefühlt, dass neben dieser hohen grazie noch eine andere ihre daseinsberechtigung habe. So nimmt er denn in der Geschichte der kunst eine zweiteilung der grazie vor. Er handelt darüber im ersten teil seines werkes (im 3. stück des IV. kapitels, s. 227 ff.). Auf den hohen stil in der kunst der Griechen, dem es ausser der schönheit auf die grösse angekommen zu sein scheint, lässt er den schönen stil folgen, der mit Praxiteles anhebt. „Die vornehmste Eigenschaft, durch welche sich dieser vom hohen Stil unterscheidet, ist die Gratie." „Es bildet sich dieselbe und wohnet in den Gebehrden, und offenbaret sich in der Handlung und Bewegung des Körpers; ja sie äussert sich in dem Wurfe der Kleidung, und in dem ganzen Anzuge: von den Künstlern nach dem Phidias, Polycletus, und nach ihren Zeitgenossen, wurde sie mehr, als zuvor, gesucht und erreichet. Der Grund davon muss in der Höhe der Ideen, die diese bildeten, und in der Strenge ihrer Zeichnung liegen, und es verdienet dieser Punkt unsere besondere Aufmerksamkeit."

Hinzugekommen zu dem früher gesagten ist hier, von der strenge der zeichnung abgesehen, die uns nicht weiter angeht, dass der grund der grazie in der höhe der ideen liegen soll. Freilich ist nur die rede von der höhe der ideen, die von den alten künstlern in kunstwerken gebildet wurden. Doch ergiebt sich die allgemeine bedeutung des satzes von selbst. Auch hier bringt Winckelmann nichts eigentlich ganz neues, sondern eine weiterführung dessen, was er vordem schon dargelegt hatte. Das achtung gebietende, in der einfalt und stille der seele wirkende element ist nun zur „höhe der idee" geklärt. Wie schon früher betont wurde, darf an eine völlige ruhe der seele nicht gedacht werden.

Winckelmann sagt ausdrücklich, dass bei einem gleichgewichte des gefühles und einer friedlichen, immer gleichen seele, wie es grundsatz des hohen stiles war, grazie nicht gesucht und auch nicht anzubringen war. Da es für Winckelmann nur einen sich immer gleichbleibenden begriff der höchsten schönheit giebt, müssen sich jene hohen schönheiten diesem idealbild nähern und einander ähnlich und gleichförmig werden. Indem die künstler des schönen stils diese schönheiten näher zur natur führten, erhielten sie grössere mannigfaltigkeit, und in diesem sinne will Winckelmann die grazie dieser meister genommen haben. Die abwendung von der absoluten ruhe des idealbildes schliesst eine bewegung in sich, die sich in geberden oder stellung äussert und der ausdruck der in dem werke

verkörperten hohen idee ist; dadurch wird grössere natürlichkeit und mannigfaltigkeit erzielt.

Setzte Winckelmann das wesen der grazie in massvolle bewegung der idealen schönheit, so war ein allgemeiner begriff geschaffen, der aber verschiedenartige erscheinungen umfassen konnte. Die bewegung als ausdruck des seelischen konnte als ernst, erhabenheit, heiterkeit, sanftmut u. s. w. in erscheinung treten. Diese verschiedenartigkeit musste nun zu einer trennung führen.

Mit anlehnung an die Platonische zweiteilung der Venus und davon ausgehend, dass man in alter zeit in einzelnen gegenden Griechenlands nur zwei Grazien kannte, stellt Winckelmann thatsächlich eine doppelte natur der grazie fest (s. 230): „Die eine ist, wie die himmlische Venus, von höherer Geburt, und von der Harmonie gebildet, und ist beständig und unveränderlich, wie die ewigen Gesetze von dieser sind. Die zwote Gratie ist, wie die Venus von der Dione geboren, mehr der Materie unterworfen: sie ist eine Tochter der Zeit, und nur eine Gefolginn der ersten, welche sie ankündigt für diejenigen die der himmlischen Gratie nicht geweihet sind. Diese lässt sich herunter von ihrer Hoheit, und macht sich mit Mildigkeit, ohne Erniedrigung, denen, die ein Auge auf dieselbe werfen, theilhaftig: sie ist nicht begierig zu gefallen, sondern nicht unerkannt zu bleiben. Jene Gratie aber, eine Gesellin aller Götter, scheinet sich selbst genugsam, und biethet sich nicht an, sondern will gesuchet werden; sie ist zu erhaben, um sich sehr sinnlich zu machen: denn ‚das Höchste hat, wie Plato sagt, kein Bild.‘ Mit den Weisen allein unterhält sie sich, und dem Pöbel erscheinet sie störrisch und unfreundlich; sie verschliesset in sich die Bewegungen der Seele, und nähert sich der seligen Stille der Göttlichen Natur, von welcher sich die grossen Künstler, wie die Alten schreiben, ein Bild zu entwerfen suchten. Die Griechen würden jene Gratie mit der Jonischen, und diese mit der Dorischen Harmonie verglichen haben.“

Aus dieser erläuterung ergiebt sich folgendes für die beiden grazien, die wir mit J. G. Jacobi als himmlische und irdische bezeichnen wollen. Ist die himmlische grazie wesentlich seelisch, ohne sich sehr sinnlich zu machen, so ist die irdische grazie mehr materiell, also sinnlich. Ist jene hoch erhaben, so ist diese milde und herablassend. Jene will gesucht werden und ist nur den „weisen“ verständlich, diese will allgemein erkannt sein; jedoch ist das gefäl
das ihr zukommt, nicht beabsichtigt, sondern unbewusste w

Es ist deutlich, dass trotz der zweiteilung Winckelmann nichts von der idealen antiken höhe der Grazien nachlässt. Auch hier steht er fernab von jenem Grazienbegriff, der in der gleichzeitigen dichtung und theorie allgemein geltend ist. Er hält sein auge unverwandt auf die antike kunst gerichtet, und was er dort sieht, hält er den zeitgenossen als ideal entgegen.

Auffallend ist, dass er nun doch dem hohen stil, dem er knapp zuvor die grazie abgesprochen hat, grazie zuweist, und zwar die erste, die hohe, unsinnliche. Die künstler des schönen stils haben zu der ersten grazie die zweite gesellt, indem sie versuchten, „die hohe Schönheit mit einem sinnlicheren Reize zu begleiten, und die Grossheit durch eine zuvorkommende Gefälligkeit gleichsam geselliger zu machen.“ Aus diesem satz geht zunächst eine weitere bestätigung dessen hervor, dass sich Winckelmann auch die irdische grazie mit hoheit und grösse verbunden dachte. Dann aber wird die himmlische grazie mit hoher schönheit und grossheit geradezu gleichgestellt. Das schliesst vor allem einen widerspruch in sich. Denn die hohe schönheit wird in völligem gleichgewicht der seele, die hohe grazie in seelischer bewegung gesucht. Wollen wir auch kein völliges zusammenfallen der begriffe annehmen, bei dem der unterschied zwischen schönheit und grazie überhaupt aufgehoben würde, sondern die hohe grazie als eigenschaft der hohen schönheit gelten lassen, so bleibt trotzdem ein widerspruch, da das eben berührte gleichgewicht der seele nach Winckelmann grundsatz des hohen stiles gewesen ist, womit sich seelische bewegung nicht verträgt.

Ein beispiel für die zweite grazie giebt Winckelmann in der beschreibung des Antinous im Belvedere (s. 409): „In dem Gesichte des Apollo herrschet die Majestät und der Stolz, hier aber ist ein Bild der Gratie holder Jugend, und der Schönheit blühender Jahre, mit gefälliger Unschuld und sanfter Reizung gesellet, ohne Andeutung irgend einer Leidenschaft, welche die Übereinstimmung der Theile und die jugendliche Stille der Seele, die sich hier bildet, stören könnte.“ Was in der theorie etwas unbestimmt war, tritt hier zu einem lebendigen bild zusammen. Holde jugend, gefällige unschuld, sanfte reizung sind für sinnliche und seelische anmut recht charakteristische bezeichnungen, die der anakreontischen poesie geläufig sind. Das hohe und grosse tritt ganz zurück.

Wie bemerkt, wurde Winckelmanns aufsatz Über die grazie in den werken der kunst auch in französischer fassung veröffentlicht.

Er erlitt dabei einige veränderungen. An stelle der drei einleitungssätze tritt im französischen ein längerer teil, der sich mit dem wesen der grazie beschäftigt und gleich beginnt: „La regularité, l'ordre et la proportion constituent la Beauté. La Grace consiste dans le mouvement, mais dans des mouvemens légers, à peine perceptibles, et qui ne caractérisent que des passions tranquilles et douces." Eine solche definition ist in der deutschen fassung gar nicht enthalten; auch in der Geschichte der kunst ist eine direkte definition nicht gegeben. Leichte, kaum merkbare bewegungen, die ruhige und sanfte leidenschaften ausdrücken, bilden die grazie. Ich kann nicht entscheiden, ob diese definition sowie die anderen änderungen von Winckelmann selbst herrühren. Dass Winckelmann gleich im folgenden als beispiel der anmut eine junge schäferin gewählt haben sollte, die kränze flicht oder träumerisch am bachesrande sitzt, scheint mir seinem ganz antik angehauchten anmutbegriff nicht recht zu entsprechen. Starke und entschiedene ausdrücke, heisst es ferner im französischen text, stossen die grazie zurück, die den eindruck von etwas unbekanntem macht (je ne sçai quoi de vague). Der schlaf schliesst die bewegung nicht aus, in der wir die anmut bestehen lassen; als beispiel dient die schlafende Venus des Tizian. Die schlafende schöne ist in der galanten und anakreontischen dichtung sehr beliebt und wird auch mit dem Grazienmotiv verbunden. In der theorie kommt erst Schiller wieder auf anmut im schlafe zu sprechen, der sie aber nur bedingungsweise zugiebt. Die übrigen änderungen sind nicht wesentlich; sie bestehen zumeist in auslassungen, gelegentlich in kürzeren zusammenfassungen des deutschen textes.

Nun äussert sich nach Winckelmann auch ein Franzose wieder über die anmut und zwar eben Watelet, dessen artikel in der Encyklopädie wir schon kennen. 1760 erschien in Paris sein erwähntes gedicht L'art de peindre, das 1761 neuerdings herausgegeben wurde, in Amsterdam, vereint mit den lateinischen gedichten über dasselbe thema von Du Fresnoy und Abbé Marsy.[1]) In den „réflexions" dazu kommt er auf die anmut zu sprechen.[2]) Ein bemerkenswerter wechsel in den ansichten zwischen dem früheren artikel und den jetzigen darlegungen springt in die augen.

---

[1]) Vgl. Biographie générale, 46. band, sp. 591.

[2]) Die betreffende stelle ist abgedruckt in den „Graces", s. 157.

Früher bestand ihm die anmut im vollkommenen bau und richtigen verhältnis der glieder, in dem masse, das sie haben müssen, entsprechend ihrem gebrauche. Jetzt findet er eben darin schönheit (s. 158): „Je crois que la beauté consiste dans une conformation parfaitement relative aux mouvemens qui nous sont propres.“ Und die grazie? „La grace consiste dans l'accord de ces mouvemens avec ceux de l'âme.“ Das seelische element wird herausgegriffen und gleich stark betont. Körperliche und seelische bewegungen müssen einander entsprechen. Am meisten ist dies in der kindheit und der jugend der fall, wo die seele frei und unmittelbar auf die triebfedern des ausdruckes wirkt. Einfache seelenbewegungen und geschmeidige, gelehrige glieder müssen zusammenwirken, um anmut hervorzurufen.

Von seelischen bewegungen kommen daher ganz unbestimmte oder zu verwickelte und heftige leidenschaften selten oder gar nicht in betracht. Dagegen naivetät, arglose neugier, der wunsch zu gefallen, natürliche freude, bedauern und selbst die klagen und thränen, die der verlust eines geliebten objektes verursacht, sind für grazie empfänglich, weil alle diese bewegungen einfach sind.

Kindheit und jugend, haben wir schon gehört, sind das eigentliche alter der grazie. Besonders aber kommt sie dem weiblichen geschlechte zu, das körperlich schmiegsamer, seelisch empfindlicher ist, und dem der wunsch zu gefallen zum teil unbewusst und notwendig inne wohnt, dem system der natur entsprechend. Das reifere alter verhält sich abweisend gegen die grazie, das greisenalter ist ihrer beraubt. Watelet sucht das zu erklären. In der kindheit und jugend ist die wirkung der seele auf die bewegungen des körpers noch unmittelbar und frei, sodass körperliche und seelische bewegungen übereinstimmen und die leichte ungezwungene bewegung thatsächlich ein spiegel einfacher seelenbewegungen ist. Bei zunehmender stärkung und erhellung des verstandes, beim hinzutreten der überlegung wird dies anders. Es wird erfahrung erworben und man lässt den inneren bewegungen nicht mehr die herrschaft, die sie natürlicherweise über die züge, die geberden und die handlungen haben würden. Dazu kommt im reiferen alter, dass auch die äusseren triebfedern an fügsamkeit und geschmeidigkeit verlieren, während im greisenalter endlich die erkaltete seele nur langsam ihre befehle giebt, die nur mehr mit mühe befolgt werden. Aus dem oben gesagten ergiebt sich auch, dass anmut sich mit künstelei und affektation nicht verträgt.

Das bisher vorgetragene zeigt schon, welch bedeutenden schritt Watelet gethan hat, um dem wesen der anmut näher zu kommen, im vergleich zu seinem artikel in der Encyklopädie. Ob er diesen schritt selbständig gethan hat, ob er dabei beeinflusst ist und von wem, vermag ich nicht entschieden festzustellen. Dass er die abhandlung Winckelmanns noch vor vollendung und herausgabe seines gedichtes kannte, ist nicht sicher. Allerdings aber dünkt es mich wahrscheinlich, dass er von Winckelmann zu eigenen untersuchungen angeregt wurde, einiges von ihm übernahm, anderes selbständig fortbildete, teilweise im gegensatz zu ihm.

Besteht für Winckelmann grazie in leichten, schönen bewegungen, die nur ruhige und sanfte leidenschaften charakterisieren, so sucht sie Watelet in der übereinstimmung jener körperlichen bewegungen mit denen der seele. Sagt Winckelmann von der grazie: „elle agit dans le calme et la simplicité de l'ame", so ist auch bei Watelet „la simplicité et la franchise des mouvemens de l'ame" erforderlich. Heisst es bei jenem: „le feu des passions et de l'imagination l'obscurcit", so führt dieser aus: „l'incertitude, la réserve, la contrainte, les agitations compliquées et les passions violentes, dont les mouvemens sont en quelque façon convulsifs, n'en sont pas susceptibles." Legt jener dar: „elle regne avec la plus grande autorité dans un beau corps", so hat dieser dafür: „les graces ... empruntent une valeur infinie de la plus parfaite conformation." Findet sich bei jenem: „elle fuit toute espèce d'affectation et de contrainte", so entbehrt auch dieser desselben gedankens nicht: „ce sexe ... offre aussi, lorsqu'il échappe à l'artifice et à l'affectation, les graces dans l'aspect le plus séduisant."

Aber gleich hier bietet sich ein anhaltspunkt, um die wesentliche verschiedenheit der ansichten bei beiden darzulegen. Watelet hält daran fest, dass überhaupt bei dem verhältnis von körper- und seelenbewegungen verstand und überlegung keine rolle spielen dürfen, Winckelmann hingegen verlangt direkt erziehung zur anmut: „la Grace se forme par l'éducation et par la réflexion"; er stimmt hierin bekanntlich mit Shaftesbury und Hogarth überein. Watelets grazie ist unbewusst, naiv, darum bringt er sie mit naivetät in verbindung (siehe oben). Auch in einigen anderen, weniger bedeutsamen punkten gehen ihre ansichten auseinander, ohne dass wir uns darauf weiter einlassen wollen. Was Watelet mehr hat als Winckelmann, ist zunächst die zuweisung der anmut an kindheit, jugend, vorzugsweise im weiblichen geschlecht, meines wissens hier

zum erstenmal ausgesprochen.[1]) Aber noch eine andere scharfsinnige bemerkung soll hier verzeichnet werden. Die empfindung der anmut ist ihm etwas subjektives, wie für Hutcheson die der schönheit. „Les graces sont plus ou moins apperçues et senties, selon que ceux aux yeux desquelles elles se montrent, sont euxmêmes plus ou moins disposés à en remarquer l'effet." Nicht jedermann ist gleich befähigt, die anmut zu empfinden. Er will damit hier nicht gesagt haben, dass dem einen menschen mehr, dem andern weniger anmutsinn eigne, sondern meint, dass die empfindung der anmut einer person schritt halte mit dem anteil, den man an dieser nehme. Er führt ein beispiel an. Ein junges, anmutiges mädchen wird von einem gleichgiltigen mann erblickt. Ihre anmut trifft die augen des betrachters. Nehmen wir an, es sei dieser mann des mädchens vater, so wird er klarersehend für die anmut der tochter sein als der fremde mann. Am grössten aber wird die empfindung bei dem liebenden sein. Allerdings tritt ein zweites hinzu. Auch an dem mädchen werden mehr seelenregungen zum ausdruck kommen, je nach dem anteil, den sie an dem manne nimmt, und werden mehr anmut erzeugen.

Es ist deutlich, dass hier anmut und liebe theoretisch in zusammenhang gebracht werden. Schon bei Shaftesbury war die verinnerlichung der liebe vorgenommen worden, ebenso bei Hutcheson; beide thaten es vom standpunkt der schönheit aus. Die schönheit ist ausdruck des geistigen; sie wirkt daher auf den geist. Hutcheson hat das genauer auseinandergesetzt; die schönheit als ausdruck eines seelischen muss bei verschiedenen menschen, ihren verschiedenen seelischen eigenschaften entsprechend, verschiedene wirkung, also zuneigung hervorbringen. Liebe kann umgekehrt auch der körperlichen schönheit in den augen des liebhabers einen grösseren reiz, einen höheren glanz verleihen.

Was bei Hutcheson allgemein schönheit, ist bei Watelet anmut, nämlich die äusserung des seelischen; und liebe steht in

---

[1]) Ein gefühl dieser thatsache spricht aus einer äusserung De Piles' (Einleitung in die Malerey aus Grundsätzen. Aus dem Französischen des Herrn Roger von Piles übersetzt. Leipzig 1760, s. 229): „Die Stellung muss dem Alter, dem Stande der Person, und ihrem Temperamente angemessen seyn. Bey Mannspersonen, und bejahrten Frauenzimmern, muss sie gesetzt, majestätisch, und manchmal trotzig seyn: bey Frauenzimmern überhaupt muss sie eine edle Einfalt und Unschuld, und eine bescheidene Munterkeit zeigen; denn die Bescheidenheit muss der Charakter der Frauenzimmer seyn. Dieser Reitz ist tausendmal mächtiger, als das verbuhlte Wesen" ...

doppelter beziehung zu ihr. Sie macht den liebenden empfänglicher für die anmut des geliebten wesens. Sie bringt andrerseits einen ausdruck der seelenregungen hervor, der angenehmer, allgemeiner und fühlbarer ist als jeder andere, und in dem die beziehung von seele und körper, die die anmut entstehen lässt, intimer und genauer übereinstimmend ist. Daher bei den alten die stete verbindung von Venus, Amor und den Grazien.

Einer abhandlung möchte ich noch erwähnung thun. P. André handelt über die Grazien im 2. teile seines Essai sur le Beau.[1]) Er geht von den Grazien selbst aus und berichtet, was Seneca (De benef. l. 1 cap. 3) und Natalis Comes über sie sagen. Er versteht unter Grazie nicht die absolute schönheit eines gegenstandes, sondern jene art empfindungsvoller schönheit, deren anblick in der seele einen eindruck von freude oder zufriedenheit verbreitet: „cette sorte de beauté sensible dont la vûe répand dans l'âme une impression de joie ou de contentement.“ Nun teilt er die anmut in die des körpers und die des geistes. Körperliche anmut kommt auch unbelebten wesen zu; lebende anmut ist aber wirkungsvoller, weil sie nicht nur die augen entzückt, sondern auch das herz rührt. Vor allem kommt diese anmut dem menschen zu; sie äussert sich im gesichte, der haltung und dem benehmen (manières). Ein geistiges element tritt aber hierbei nur insofern zu tage, als die anmut des benehmens eine verständige seele voraussetzt, welche die bewegungen des körpers regelt, die sie belebt.

Unter anmut des geistes ist zu verstehen, dass in den reden eine denkart, eine empfindung, eine ausdrucksweise erscheint, die so angenehm ist, dass wir von den worten gerührt werden. Auch hierbei will er ein wenig kultur zu einem guten grund natürlicher anlage beigefügt haben (un peu de culture à un bon fond de génie naturel). Am deutlichsten zu beobachten ist sie in den geisteswerken, zumal in der dichtung; ihre quellen sind imagination und coeur, und keine materie, keine wissenschaft giebt es, die für anmut nicht empfänglich ist.

Das ist in kurzem der inhalt der weitschweifigen abhandlung Andrés. Hervorzuheben ist zunächst die trennung von körperlicher und geistiger anmut, letztere gleichbedeutend mit Voltaires grace de la diction. André ist ein bezeichnender vertreter jener richtung, die alles gewicht auf den geist (esprit) legt und das gemüt zurück-

---

[1]) Paris, 1763, s. 116; abgedruckt ist sie in den „Graces“, s. 273 ff.

treten lässt. Zur natürlichen anlage muss bildung treten, das hat er mit andern gemein. Doch hat bei ihm in erster linie nur das verstandesmässige geltung. Eine verständige seele muss die bewegungen des körpers regeln. Für seine auffassung der rolle, welche das herz (coeur) spielt, ist ein satz bezeichnend, worin er die grace de l'esprit auch mathematischen wie physikalischen wissenschaften zuweist. „Les parties sensibles des Mathématiques, l'Optique, la Musique, l'Astronomie, la Géographie, en nous découvrant partout une Intelligence bienfaisante, qui veille sans cesse à nos besoins, et même à nos plaisirs, n'offrent-elles point au coeur les objets les plus capables de l'affectionner?"

Das nüchterne dieser anschauungsweise liegt auf der hand. Das herz wird gerührt auf dem umweg über den verstand, durch die entdeckung eines wolthätigen verstandes, der für unsere bedürfnisse sorgt, „und sogar für unser vergnügen", wird schüchtern hinzugefügt. — So steht André der entwickelung, die der anmutbegriff bisher in England und Deutschland genommen hat, und auch in Frankreich bei Watelet, schroff gegenüber. Und doch ist seine anschauung nicht bloss auf seine zugehörigkeit zur Societas Jesu zu beziehen, sondern grossenteils vielleicht auch ausfluss eigentlich französischer denkart und litteratur. Das 17. jahrhundert hatte in Frankreich mit der galanten dichtung den bel esprit auf den thron gehoben. Die bonne grace d'un bel esprit ist noch Andrés ideal; in England und Deutschland aber war die „schöne Seele" erwacht und ergriff die herrschaft im gleichen reiche der anmut.

Ich gehe nun wieder auf deutsches gebiet über und wende mich zu Chr. L. von Hagedorns Betrachtungen über die malerei (1762).[1]) War Hagedorn schon im allgemeinen von grosser bedeutung für das kunstleben seiner zeit, so war er es in ganz besonderem masse für die Klotzische schule, die ihn abgöttisch verehrte, und für die damit eng verbundene Anakreontik. Er ist für uns von grösserem interesse, weil er der haupttheoretiker der Graziendichtung war und weil durch ihn eine deutliche verbindung zwischen theorie und praxis in bezug auf die anmut hergestellt wird. Klotz selbst schätzt ihn ausserordentlich hoch. Er nennt ihn einmal[2]) den mann, dem der genius der künste seine heilig-

---

[1]) Sie erschienen zuerst stückweise in der Bibliothek der schönen wissenschaften, bd. 6—9. Ich citiere nach der ausgabe Wien, Trattner, 1785.

[2]) Beytrag zur geschichte des geschmacks und der kunst aus münzen 1767, s. 52.

tümer aufgeschlossen habe. Ein andermal[1]) sagt er: „Wie viel ist nicht Sachsen, oder vielmehr ganz Deutschland den unermüdeten und grossmüthigen Bemühungen des Herrn von Hagedorn schuldig, welcher durch weise Anstalten und unsterbliche Werke den Eifer unserer Landsleute belebt, unserem Geschmacke die gehörige Richtung gegeben und allgemeine Vorschriften zur Empfindung des Schönen für uns und die Nachkommenschaft aufgezeichnet hat. Sein Grab wird noch der späte Enkel, welcher den Tag, dessen Morgenröthe unsere Augen vergnügt, im heitersten Licht sehen wird, dankbar mit Blumen bestreuen, und sein Andenken segnen." Justus Riedel nennt ihn und Winckelmann als diejenigen, nach denen er das kapitel über die grazie in seiner theorie gebildet habe.

Hagedorn geht in der 2. betrachtung des 1. teiles „Von dem Reize oder der Grazie insbesondere" auf verschiedene französische und italienische quellen zurück, wie De Piles, Felibien, Armenini, Crousaz und andere, deren schriften mir grösstenteils unzugänglich sind. Das wenige zugängliche bietet nichts für unsere zwecke. Es ist übrigens auch gleichgiltig, in wie weit er sich an seine quellen anlehnt. Dass er sich anlehnt, ist offenbar, und er ist für uns nicht als original wichtig, sondern als vertreter der herrschenden geschmacksrichtung in malerei und bildhauerei. Dass ein eigenes kapitel bei ihm, wie auch bei Mengs[2]) (Praktischer unterricht in der malerei) der grazie gewidmet wird, ist im zeitalter des Grazienkultus ganz natürlich. Zu bedauern ist nur, dass er sich aus seinen vorlagen keine einheitliche anschauung bilden konnte. Im allgemeinen vertreter eines blossen formideales, will er doch auch der seelischen schönheit gerecht werden, versteht es aber nicht, sich glatt aus der sache zu ziehen.

Zunächst vertritt er das recht, schönheit und reiz getrennt zu beobachten. Neben dem ausdruck reiz gebraucht er in gleicher bedeutung grazie und anmut. Bei der betrachtung der grazie geht er von der schönheit aus, die nach Armenini in völliger übereinstimmung der teile besteht.[3]) Diese übereinstimmung setzt eine

---

[1]) Über den nutzen und gebrauch der alten geschnittenen steine. 1768, s. 9.

[2]) Von Mengs erschienen 1762 in Zürich Gedanken über die schönheit und den geschmack in der malerei, hg. von Fuessli. Die andern schriften wurden erst nach seinem tod (1779) aus dem italienischen übersetzt und hg. von Prange, 1786.

[3]) Hagedorn befindet sich im übrigen auf dem boden der Baumgartenschen Ästhetik.

„ungezwungene Zusammenschickung" der teile voraus, „die dem Ganzen eine Anmuth giebt, welche dem Schönen so unentbehrlich ist, als sie sich oft dem minder Schönen zugesellet." Indem er so schönheit ohne anmut nicht anzuerkennen scheint, müssen wir, seinem gedankengang entsprechend, die anmut auch eingeschlossen denken, wenn er die schönheit des menschlichen körpers aus drei bestandteilen zusammensetzt, aus dem richtigen verhältnisse der gliedmassen, der angenehmen und anständigen bewegung des körpers und der farbenmischung (für die malerei).

Der beigefügte satz: „Lairesse sucht in diesen drey Stücken die drey Grazien, die sich in der Venus Urania vereinigen", giebt einerseits Hagedorns quelle an und berechtigte andererseits, wofern man alle Grazien als vertreterinnen gewisser anmutarten betrachten dürfte, zum schlusse, dass die anmut wenigstens nicht ausschliesslich in der schönheit der bewegung zu suchen sei, sondern auch in der ungezwungenen zusammenschickung der teile bestehe, die, wie von Hagedorn im weiteren ausgeführt wird, in kunstwerken den eindruck einer leichtigkeit in der verbindung macht. An einer späteren stelle (s. 31) wird dann ein übergang hergestellt von der leichtigkeit zur bewegung, indem Hagedorn sagt, geschmeidigere gliedmassen „vollbringen die Bewegungen des Körpers mit derjenigen Leichtigkeit und Ungezwungenheit, die von allem Reize unzertrennlich sind." Er erinnert hierin an Watelet.

Auch bei Hagedorn wird eine zweiteilung der anmut vorgenommen, aber in anderem sinne als bei Winckelmann. Er kennt zunächst die anmut im allgemeinen, weitesten sinne, deren alle, auch leblose geschöpfe und werke fähig sind; so zeigt sie sich dem künstler im schwunge der äste und dem angenehmen wurfe des gewandes. Diese anmut ist äusserlich, formell, bloss sinnlich. Neben ihr steht der reiz in seiner höchsten und strengsten bedeutung, „in so weit die inneren Bewegungen einer erhabenen und ihres himmlischen Ursprungs würdigen Seele mit der Schönheit der äusseren Bildung und der Wirksamkeit des Körpers übereinstimmen, und deren Ausdruck durch die Nachahmung des Künstlers mit jener scheinbaren Leichtigkeit, die nichts als die ungezwungene Natur verräth, glücklich erreichet wird."

Wenn auch bei Hagedorn die eine grazie das seelische, die andere das sinnliche vertritt, wie bei Winckelmann, so sind die beiden auffassungen dennoch weit von einander entfernt. Hagedorns Grazien sehen aus, wie aus der idealen höhe Winckelmanns herunter-

gehoben ins moderne leben. Hagedorns hohe grazie könnte ungefähr Winckelmanns zweiter entsprechen. So weist auch dieser dem Apelles als meister des schönen stiles die zweite grazie (allerdings verbunden mit der ersten), jener die hohe zu. Hagedorns grazie im allgemeinen sinne ist überhaupt nur leichtigkeit und ungezwungenheit in erscheinung und bewegung.

Wie wenig diese auffassung aber das ergebnis eigenen denkens ist, wie viel mehr sie auf benutzung verschiedener ihm vorliegender quellen beruht, zeigen die ungleichmässigkeiten und widersprüche, in die er sich bei der durchführung seiner einteilung verwickelt.

Durch völlige trennung des reiz- und anmutbegriffes wäre es noch zu rechtfertigen, dass er zuerst die anmut sich auch auf leblose geschöpfe und werke erstrecken lässt, während er bald darauf sagt, dass wir den reiz insgemein auf menschliche bilder einschränken. Allein hierbei hat es nicht sein bewenden. Lässt er das einemal die anmut aus der ungezwungenen zusammenschickung der teile hervorgehen, wobei dann auch leblose gegenstände in betracht kommen können, so sagt er am schlusse der ersten betrachtung, dass die bewegungen der seele der körperlichen schönheit anmut und würde verleihen. Am deutlichsten vielleicht spricht er das wesen des reizes und der anmut an einer späteren stelle (II, s. 18) aus: „Denn was ist der Reiz in dem eigentlichen Verstande anders als die der Schönheit zustimmende Bewegung? Diese Bewegung wird durch eine Seele gelenkt, deren Ausdruck das Rührende, die Seele der Kunst wird.“ Ein schöner körper ohne seele, sagt er weiter zum schlusse der ersten betrachtung, würde unsere empfindungen ebensowenig reizen, als uns die wächsernen abgüsse menschlicher bilder zu rühren pflegen. — Führt er den reiz der kindheit und jugend als beispiele der allgemeinen äusseren anmut an, so leitet er wenige seiten zuvor eben denselben reiz aus „sittlichen verhältnissen“ her, die einfluss auf das ganze wesen der person haben und ihre bewegungen bestimmen.

So kreuzen sich beseelte schönheit und blosse formschönheit, beziehungsweise anmut des leblosen, und hinterlassen recht störende spuren ihres zusammentreffens. In zweierlei hinsicht ist das grazienkapitel Hagedorns lehrreich. Erstens zeigt es, was unseren zwecken allerdings ferner steht, wie weit Winckelmanns standpunkt von dem herrschenden kunstgeschmack entfernt war, zweitens ist es charakteristisch für die ungeklärtheit der herrschenden ansichten. Auch in der dichtung der zeit ist ein solches nebeneinander von seelischem

und sinnlichem zu beobachten. Theorie und dichtung stehen gerade für den anmutbegriff in engem zusammenhang, und bei Hagedorn wird dies besonders deutlich dadurch, dass die beispiele, an denen er seine theoretischen ausführungen erläutert, fast durchgehends motive der anakreontischen dichtung sind. Er sagt: „Die Grazie erscheint in den Reizungen der Aspasia und in der trotzigen Stellung des Kämpfers, der sich zum Angriff anschicket. Sie begleitet die Majestät auf den Thron, und verschönert Liebe und Gesang in niedern Hütten. Sie strahlet nicht nur aus den Augen der Göttin der Liebe, sondern, wenn sich diese auch als eine Nymphe der Jagd verkleidet, giebt sie sich dem Aeneas an dem blossen Gange zu erkennen.[1]) Die Grazie schmücket aber auch das Haar der thessalischen Nymphe mit wenig wohlgewählten Blumen, und veredelt die Stellung der nachlässig ruhenden Schäferin, die sinnend auf ihren Daphnis wartet. Sie gauckelt um die sich selbst gelassene schöne Jugend; mischet sich in das unschuldige Spiel der dreisten kleinen Knaben, und verbreitet die liebliche Röthe der Schamhaftigkeit auf der blühenden Wange des schüchternen Mädchens. Sie schenkt sich den Töchtern, die oft des Geschenkes unbewusst sind, und weicht von den Müttern, die übertriebenen Moden und der Schminke fröhnen. Sie verwandelt sich gleichwohl dem sittsamen Alter, das keine Ansprüche auf sie macht, zu Liebe, in das ehrwürdige Ansehen, das die zärtliche und vernünftige Mutter noch in der Matrone finden, und die Stirne des wohlverdienten Greises, der wohlgezogene Enkel umarmet, sich noch mit jugendlicher Heiterkeit aufklären lässt."

Daran anknüpfend sei versucht, die hauptzüge der anmut am menschen, die Hagedorn nennt, herauszuheben. Auf den menschen ist insgemein der reiz eingeschränkt. Die kindheit und die blühende jugend sind das eigentliche alter der anmut, denn „geschmeidigere Gliedmassen gehorchen den sanften Neigungen der Unschuld und sorgenfreyen Munterkeit, und vom Froste des Alters entfernt, vollbringen sie die Bewegungen des Körpers mit derjenigen Leichtigkeit und Ungezwungenheit, die von allem Reize unzertrennlich sind." Im alter wird die anmut zur ehrwürdigkeit, in der jugend aber herrscht sie unbewusst mit sanfter unschuld und sorgenfreier munterkeit. Sie zeigt sich im kinderspiel und in der schamhaften

---

[1]) Vgl. hierzu „Criton, ou de la grace et de la beauté. Extrait d'un Dialogue traduit librement de l'Anglois (Les Graces, s. 225): „Je crois même qu'il n'a point voulu faire entendre autre chose, lorsqu 'il dit qu' Enée reconnut la Déesse, sa mère, sous son déguisement, à son air seul, à son port."

schüchternheit des mädchens, sie zeigt sich im gange und in der nachlässigen ruhelage der liebenden schäferin. Sie strahlt aus den augen und wohnt im einfachen blumenschmuck, der das haar ziert.

Noch eines ist bemerkenswert. Theoretisch wird kein unterschied gesetzt in der zuteilung der anmut an beide geschlechter. Winckelmann macht auch praktisch keinen unterschied; ihm wohnt die anmut ebenso in der statue des Antinous wie in einem Venusbildwerk. Hagedorn hat zwar gemerkt, dass ihm kindheit und jugend die meisten beispiele des reizes geboten haben, es scheint ihm aber nicht deutlich ins bewusstsein getreten zu sein, dass fast alle seine beispiele dem weiblichen geschlechte entnommen sind. Abgesehen von den „kleinen knaben", wo der geschlechtsunterschied noch nicht hervortritt, und dem greis, wo nur mehr ehrwürdigkeit vorhanden ist, bleibt ein einziges direktes beispiel, die trotzige stellung des kämpfers, der sich zum kampf anschickt, das sich in seiner umgebung ziemlich seltsam ausnimmt.

Den grund dafür aufzudecken, dass die anmut hauptsächlich dem weiblichen geschlechte zukomme, hat Watelet, an den Hagedorn übrigens in mehreren punkten erinnert, versucht. Über einen allgemeinen satz kommt er aber nicht hinaus. In England wieder ist durch Burke die lösung dieser frage angeregt, in Deutschland durch Kant verwirklicht worden.

Es liegt uns also wieder ob, den blick zurückzuwenden nach England, wo den anregungen der moralphilosophen in den fünfziger jahren eine ästhetik entsprosst, die in Burke, Gerard und Home ihre hauptsächlichen vertreter findet. 1756 erscheint Burkes epochemachende jugendschrift „A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful", sowie Gerards „Essay on taste," 1762—1765 treten Homes „Elements of criticism" in die öffentlichkeit. Burke widmet der Grace einen eigenen, allerdings sehr kurzen abschnitt, den 22. des III. teiles, der die anmut als etwas ganz äusserliches darstellt. Er lautet in der übersetzung[1]: „Der Begriff des Anmuthsvollen oder der Grazie ist nicht sehr von dem Begriffe des Schönen verschieden; sie bestehen beyde fast aus einerley Stücken. Das Anmuthsvolle ist ein Begriff, der sich auf Stellung und Bewegung beziehet. Wenn diese beyde anmuthig seyn sollen: so wird erfordert, dass sie nicht das Ansehen von Schwierigkeit haben; es wird erfordert, dass der Körper keine gewaltsame

[1]) Riga, Hartknoch, 1773.

Biegung mache; dass alle Theile in so einer Lage gegen einander bleiben, dass keiner von den andern gehindert werde, und nirgends scharfe Ecken, und plötzliche Brüche zum Vorschein kommen. In diesem leichten Falle der Glieder, in dieser Rundung, in dieser Delikatesse der Stellung und Bewegung, besteht die ganze Zauberkraft der Grazie, und was man das je ne sçai quoi nennt; wie jeder finden wird, der die Mediceische Venus, den Antinous, oder irgend eine andere Statue, die als ein Muster der Grazie berühmt ist, aufmerksam betrachtet."

Sowol im originaltext[1]) wie in der übersetzung ist mir nur die 5. erweiterte auflage des werkes zugänglich. Eine wesentliche änderung ist nirgends vorgenommen worden, sagt Burke selbst, und dass der abschnitt über die grazie davon betroffen wurde, glaube ich deshalb nicht, weil er nichts anderes bietet, als was Burke bei Hogarth vorfand, dessen Analysis nicht lange zuvor erschienen war und auf dessen schönheitslinie er einige seiten vorher[2]) eingeht.

Wie Hogarth die linien der schönheit und des reizes durchaus nicht stets auseinanderhält, will auch Burke beide begriffe nicht eigentlich für getrennt angesehen wissen. Die beschränkung auf stellung und bewegung tritt auch bei Hogarth hervor; und wie bei diesem wird die zauberkraft der grazie in der leichtigkeit bei der bewegung der glieder gesucht. Wie sich Hogarth gegen das je ne sçai quoi als modeausdruck für den reiz wendet und mit zuversicht das unbestimmte abgegrenzt zu haben glaubt, meint auch Burke in seiner erläuterung die zauberkraft dessen festgebannt zu haben, „was man jenes je ne sçai quoi nennt."

Diese ganz äusserliche betrachtungsweise könnte uns befremden, doch erklärt Burke ausdrücklich zuvor (III, 1), dass er sich bei der betrachtung der schönheit bloss auf die sichtbaren eigenschaften der dinge einschränke, „um einen Gegenstand einfacher zu machen, der uns nothwendig verwirren muss, wenn wir alle Ursachen von Zuneigung, alle Eigenschaften der Dinge, durch welche sie Liebe erregen können, es sey vermöge des natürlichen Eindrucks, den sie bey ihrem Anblick machen, es sey vermöge der Betrachtungen, die wir über sie anstellen, dazu rechnen wollen." Dieses bedenkliche ausweichen führt denn auch dazu, dass er bei der suche nach der wahren ursache der schönheit an der oberfläche haften bleibt.

---

[1]) Burke, Works, Boston 1839.

[2]) Im 15. abschnitt des III. teiles.

Das schöne hat seine ursache in eigenschaften der körper, die vermittelst der sinne auf die seele wirken. Solche eigenschaften sind: kleinheit der gegenstände, glätte, stufenweise abwechslung, zartheit, reine, aber nicht zu starke farben; sie vereinen sich in einem schönen gegenstande. Dies gilt ebenso für die grazie. Nirgends wird ausgesprochen, dass das schöne die erscheinungsform eines geistigen gehaltes sei.

Hatten die englischen moralisten das schöne und gute vollständig identifiziert, so tritt Burke (III, 11) dieser begriffsverwirrung kräftig entgegen. Er stellt sich seinerseits auf den standpunkt, seelische schönheit zwar anzuerkennen, aber sie unabhängig von der körperlichen zu betrachten. Freilich liegt erst in ihrer vereinigung die höchste menschliche schönheit. So heisst es in dem abschnitte „physiognomie“ (III, 19): „Die Denkungsart und der Charakter geben dem Gesichte gewisse Züge, die, da man ihre Verbindung mit jenen bemerkt hat, vermögend sind, den Eindruck eines wohlgestalteten Körpers durch den Eindruck einer liebenswürdigen Seele zu verstärken. Um also eine vollkommene menschliche Schönheit hervorzubringen, und dieser Schönheit ihren vollen Einfluss zu verschaffen, muss das Gesicht solche gütige liebenswürdige Eigenschaften ausdrücken, wie sie mit dem sanften, glatten und zarten der äussern Form übereinstimmen.“ Dasselbe gilt vom auge als einem besonderen teil der physiognomie.

Inwieweit sich der begriff schönheit auf die eigenschaften der seele und auf die tugend anwenden lässt, darüber handeln der 10. und 11. abschnitt des III. teiles. Der gegensatz: erhaben und schön wird auch auf die tugenden angewendet. Neben den grossen, bewunderungswürdigen tugenden giebt es sanftere; und diese sind es, „welche unser Herz einnehmen, und in uns die Empfindung von etwas liebenswürdigem erregen, z. E. ein gefälliger, nachgebender Charakter, Mitleiden, Freundlichkeit, Gutthätigkeit: obgleich diese letztern in der That von geringerer Wichtigkeit für das Beste der Gesellschaft, und von einer mindern Würde sind. Aber eben deshalb gefallen sie uns desto besser.“ Diese sanfteren tugenden werden zwar nach dem früheren zur schönheit und grazie nicht erfordert, machen sie aber erst vollkommen, indem sie in den bewegungen des körpers, insbesondere im gesichte und in den augen sichtbar werden. Da aber schönheit der bewegung der grazie zugehört, so fallen auch jene sanften tugenden vorzüglich in deren gebiet.

Von der grundsätzlichen verschiedenheit des standpunktes abgesehen, den Burke und die moralphilosophen gegenüber dem verhältnis von schönheit und tugend einnehmen, muss es als entschiedener fortschritt bezeichnet werden, dass auch in den seelischen eigenschaften eine trennung vorgenommen wurde, die der in der äusseren schönheit entsprach. Da der gegensatz trotz der worte schön und erhaben schliesslich doch auf anmutig und erhaben (würdig) hinausläuft, so wurde in der theorie hier der boden gelegt zur betrachtung der seelischen anmut und das allgemeine, früher gelegentlich recht starre tugendideal auch theoretisch aufgelöst, nachdem die dichtung darin schon vorausgegangen war. In dieser auflösung und in den folgerungen, die Kant daraus zog, liegt Burkes bedeutung für die geschichte des anmutbegriffes.

Wie bei Shaftesbury und den moralphilosophen steht auch bei Burke schönheit (anmut) und liebe in näherer und zwar wesentlicher beziehung. In seinem system entspricht das erhabene dem triebe der selbsterhaltung, das schöne dem triebe zur gesellschaft, der liebe im allgemeinen sinne, und vorzüglich der geschlechtsliebe (I, 10). Da der mensch nicht gleich dem tiere zu einer herumschweifenden liebe bestimmt ist, muss er etwas haben, wonach er einer besonderen person den vorzug geben kann. Sinnlich muss diese eigenschaft sein, um geschwind, kräftig und sicher zu wirken. Zum andern geschlecht überhaupt wird der mann durch das naturgesetz geleitet; aber seine neigung gegen besondere personen wird nur durch schönheit gefesselt.

So wird denn die schönheit (III, 1) als diejenige eigenschaft oder diejenigen eigenschaften eines körpers definiert, durch die er liebe oder eine dieser ähnliche leidenschaft erregt. Diese wirkung wird im anschluss daran als seelisch hingestellt. „Ich unterscheide ferner Liebe, d. h. das Vergnügen, welches der Seele das Anschauen des Schönen in jeder Gattung macht, von Begierde oder sinnlicher Lust, dem heftigen Bestreben der Seele, dasjenige zu besitzen, was ihr nicht als schön, sondern aus ganz andern Ursachen gefällt."

Ich muss daher Hettner entgegentreten, der sagt[1]), für Burke seien die ursachen wie die wirkungen des schönen roh sinnlich. Die ursachen sind ihm allerdings rein sinnlich, und das seelische element wird nur als hinzukommend gewünscht; für die wirkung aber ist die beziehung zur seele deutlich ausgesprochen. Eine ver-

---

[1]) Geschichte der englischen litteratur, 5. auflage, s. 400.

mittelung durch die sinne muss stattfinden, und diese physiologisch zu erklären, giebt sich Burke allerdings alle mühe und legt ein hauptgewicht darauf.

Der mächtige eindruck des Burkeschen buches hat in Deutschland im jahre 1764 Kants Beobachtungen über das gefühl des schönen und erhabenen hervorgerufen. Schon der titel zeigt, dass er von dem Burkeschen grundgedanken der zweiteilung des ästhetischen ausgeht, den er übrigens etwas veränderte, indem er der empfindung des erhabenen nicht so unmittelbar furcht oder schrecken zu grunde legte. Nach Burke erweckt das erhabene furcht, das schöne liebe. Kant sagt, das erhabene rührt, das schöne reizt; beides sind angenehme empfindungen, die von anderen als anmut und würde unter dem gemeinbegriff des schönen vereint werden. Burke hat zwar schönheit und grazie für ziemlich gleichbedeutend erklärt, letztere aber doch als eigenen ästhetischen begriff aufgestellt und in seiner sprunghaften weise recht unvermittelt seiner erläuterung der schönheit angehängt. Wie aber Burke beide im übrigen nicht getrennt behandelt, so ist auch bei Kant anmut in der schönheit inbegriffen: das schöne reizt. Besonders im 3. abschnitt, wo er den gegensatz von erhabenem und schönem im verhältnis der beiden geschlechter behandelt, tritt die schönheit des weibes so als anmutige schönheit heraus, dass wir ein recht haben, wo es nicht ausdrücklich anders gesagt wird, schönheit als grazie zu betrachten.

Auf das formale, äusserliche des schönen und erhabenen lässt sich Kant gar nicht tief ein. Nach dem ersten, allgemeinen, einleitenden abschnitt geht er sofort zur anwendung auf den menschen überhaupt, auf das verhältnis der geschlechter und der nationalcharaktere. Um das seelische vor allem handelt es sich ihm, es liegt ihm daran, das schöne und erhabene in den menschlichen charakteren nachzuweisen. Er geht auch darin von Burke aus, kommt aber weit über diesen hinaus, der nebenbei behandelt, was Kant zur hauptsache macht. Kleinheit der gegenstände, glätte, stufenweise abwechselung u. s. w. vereinen sich bei Burke, um die wirkung des schönen, das ist liebe, hervorzurufen. Daran erinnert Kant nur, wenn er sagt[1]), das erhabene muss jederzeit gross, das schöne kann auch klein sein. Bei Burke ist die kleinheit gefordert. Kant fügt diesem satz gleich hinzu, das erhabene muss einfältig, das schöne kann geputzt und geziert sein.

---

[1]) Riga, Hartknoch, 1771, s. 3.

Damit ist die äussere schönheit abgethan, die ihre geltung überhaupt erst erlangt, wenn sie beseelt ist. „Ein proportionierlicher Bau, regelmässige Züge, Farben von Auge und Gesichte, die zierlich abstechen, lauter Schönheiten die auch an einem Blumenstrausse gefallen und einen kalten Beyfall erwerben. Das Gesicht selber sagt nichts, ob es gleich hübsch ist, und redet nicht zum Herzen“ (s. 65).

In übereinstimmung mit früheren definitionen der anmut steht folgender satz Kants (s. 51), dem nur die entsprechende bezeichnung für den begriff der schönheit der handlungen fehlt: „Zur Schönheit aller Handlungen gehört vornehmlich, dass sie Leichtigkeit an sich zeigen und ohne peinliche Bemühungen scheinen vollzogen zu werden ... Tiefes Nachsinnen und eine lange fortgesetzte Betrachtung sind edel, aber schwer, und schicken sich nicht wohl für eine Person, bey der ungezwungene Reize nichts anderes, als eine schöne Natur zeigen sollen.“

Einen recht wesentlichen fortschritt in der theoretischen erkenntnis der anmut habe ich schon oben angedeutet, dass Kant nämlich im allgemeinen dem weiblichen geschlecht das schöne, anmutige, dem männlichen hingegen das erhabene, edle zuweist. Gefühlt war das schon lange: Venus und die Grazien sind weiblichen geschlechtes. Bei L. v. Hagedorn ist eine empfindung dafür zu spüren. Watelet hat sich darüber geäussert. Aber in voller bestimmtheit und klarheit ist es hier zum erstenmal ausgesprochen und philosophisch begründet; wesentlich ist, dass diese trennung der geschlechter nicht so sehr in bezug auf die sinnliche erscheinung als auf ihre seelischen eigenschaften vorgenommen wird. Burke hat die tugenden in hohe und sanfte geteilt. Kant giebt jene den männern, diese den frauen.

Denn er schliesst sich in dieser unterscheidung der seelischen eigenschaften ganz an Burke an (s. 19 ff.). Die auf grundsätze gebauten tugenden sind die echten, sind erhaben und ehrwürdig. Burkes „sanfte tugenden“, mitleiden, gefälligkeit, sind beide von minderer güte; sie beruhen auf einem allgemeinen, wolwollenden triebe, der aber, weil er nicht durch grundsätze geregelt ist, selbst zum unrecht führen kann. Diesen liebenswürdigen sittlichen eigenschaften kommt die bezeichnung schön und reizend zu. Ein gemüt, in dem diese empfindungen regieren, nennt man ein gutes herz, und den menschen von solcher art gutherzig. Als schöne eigenschaften flössen sie liebe ein (s. 10).

Diese tugenden also sind das gebiet der frau, der (s. 76) „feine

gestalt, muntere naivetät, reizende freundlichkeit“ zukommen. Dem entsprechend charakterisiert Kant die frau an anderer stelle (s. 49): „Das Frauenzimmer hat ein angebohrnes stärkeres Gefühl für alles was schön, zierlich und geschmückt ist. Schon in der Kindheit sind sie gern geputzt und gefallen sich, wenn sie geputzt sind. Sie sind reinlich und sehr zärtlich in Ansehung alles dessen, was Ekel verursucht. Sie lieben den Scherz, und können durch Kleinigkeiten, wenn sie nur munter und lachend sind, unterhalten werden. Sie haben sehr früh ein sittsames Wesen an sich, wissen sich einen feinen Anstand zu geben und besitzen sich selbst; und dieses in einem Alter, wenn unsere wohlerzogene männliche Jugend noch unbändig, tölpisch und verlegen ist. Sie haben viel theilnehmende Empfindungen, Gutherzigkeit und Mitleiden, ziehen das Schöne dem Nützlichen vor, und werden den Überfluss des Unterhaltes gern in Sparsamkeit verwandeln, um den Aufwand auf das Schimmernde und den Putz zu unterstützen. Sie sind von sehr zärtlicher Empfindung in Ansehung der mindesten Beleidigung, und überaus fein, den geringsten Mangel der Aufmerksamkeit und Achtung gegen sie zu bemerken.“

Bei diesem allgemeinen charakter des weibes sind trotzdem wieder unterschiede wahrzunehmen (s. 66). „Ein Frauenzimmer, an welchem die Annehmlichkeiten, die ihrem Geschlechte geziemen, vornehmlich den moralischen Ausdruck des Erhabenen hervorstechen lassen, heisst schön im eigentlichen Verstande; diejenige, deren moralische Zeichnung, so fern sie in den Minen oder Gesichtszügen sich kennbar macht, die Eigenschaften des Schönen ankündigt, ist annehmlich, und wenn sie es in einem höheren Grade ist, reizend. Die erstere lässt unter einer Mine von Gelassenheit und einem edlen Verstande den Schimmer eines schönen Verstandes aus bescheidenen Blicken hervorspielen, und, indem sich in ihrem Gesichte ein zärtlich Gefühl und wohlwollendes Herz abmalt: so bemächtigt sie sich so wohl der Neigung als der Hochachtung eines männlichen Herzens. Die zweyte zeiget Munterkeit und Witz in lachenden Augen, etwas feinen Muthwillen, das Schäckerhafte der Scherze und schalkhafte Sprödigkeit. Sie reizt, wenn die erstere rührt, und das Gefühl der Liebe, dessen sie fähig ist und welche sie anderen einflösst, ist flatterhaft, aber schön; dagegen die Empfindung der ersteren zärtlich, mit Achtung verbunden und beständig ist.“ Mancherlei gewinnen wir aus diesen sätzen. Zunächst das zugeständnis, dass sich die seelischen (moralischen) eigenschaften in mienen, gesichtszügen und augen (s. 65) äusseren (wie bei Burke, der der [illegible] ie

und den augen eigene abschnitte widmet). Im weiteren eine teilung, die auf die seelischen eigenschaften des erhabenen und schönen zurückgeführt wird.

Eigentlich schön ist eine frau von innerem gefühl und zärtlicher empfindung, reizend eine von fröhlicher, munterer gemütsart. Reiz kommt aber auch der ersteren zu. An anderer stelle (s. 63) sagt Kant, dass die feine mischung schöner und edler eigenschaften zugleich durch reiz einnehme und durch achtung rühre. Dann heisst es s. 72: „so reizend auch die Eindrücke des zärtlichen Gefühles seyn mögen." So kommen wir eigentlich auch bei Kant unausgesprochener weise auf eine zweifache art des reizes oder der anmut, deren wesentlicher unterschied darin besteht, dass in der einen das seelische, das gefühlsmoment insbesondere stärker betont wird. Dass sich eigenschaften des erhabenen dazu mischen, ist umsoweniger von belang, als Kant bei dieser bezeichnung inkonsequent verfahren ist. Inneres gefühl und zärtliche empfindung, die er s. 67 der eigenschaft des erhabenen zurechnet, werden an anderen stellen, zumal s. 56, dem schönen zugewiesen. Denn es läuft auf dasselbe hinaus, wenn er da von gütigen und wolwollenden empfindungen, einem feinen gefühl für anständigkeit und einer gefälligen seele, einer zarten seele spricht.

Es ist bemerkenswert, dass Kant insofern mit L. v. Hagedorn übereinstimmt, als auch dieser den höheren reiz in den bewegungen einer erhabenen seele gesucht hat. Wie ferner bei Hagedorn die anmut im alter zur ehrwürdigkeit wird, müssen auch nach Kant die erhabenen und edlen eigenschaften die stelle der schönen einnehmen, um eine person, so wie sie nachlässt, liebenswürdig zu sein, einer immer grösseren achtung wert zu machen (s. 73).

Als letzte bestätigung, dass Kant mit seiner schönheit anmutige schönheit meint, kann im anschluss an das eben citierte der vergleich erwähnt werden, dass im alter das lesen von büchern und die erweiterung der einsicht die erledigte stelle der Grazien durch die Musen ersetzen sollen. Die schönheit also, von der er gehandelt hatte, war die der Grazien, d. h. wesentliche anmut. Dass die schönheit liebe erregt, weiss Kant wie Burke.

Wir sehen, dass die ausführungen Kants über Burke und alles bisherige weit hinausschreiten, und von Burke ausgehend, erst einen sicheren boden für die betrachtung seelischer schönheit und anmut schaffen.

Neben Burke steht in England Home mit seinen „Elements of

criticism“, von dem man geglaubt hat, dass er den anmutbegriff in die ästhetik eingeführt habe. Das 11. kapitel seines werkes handelt von würde und anmut (dignity and grace).[1]) Nach untersuchung der würde geht er zur zergliederung des begriffes der anmut über, „einem hoffentlich noch grossenteils ungebauten Felde“.

Anmut ist eine angenehme eigenschaft. Da sie im äusserlichen liegt, muss sie ein gegenstand für einen oder den andern unserer fünf sinne sein, und zwar ist sie es für das gesicht. Sie kommt nur dem menschen zu und hängt mit der bewegung zusammen; denn wenn die anmutigste person in ruhe ist, weder sich bewegt noch spricht, so verlieren wir diese eigenschaft aus den augen. Die bewegung begreift reden, blicke, geberden und die veränderung des ortes unter sich. Nur die veränderungen in den gesichtszügen können anmutig sein, die anderen können nur artig, gefällig genannt werden. Dieser unterschied ist durch ein gewisses mehr begründet, welches aus solchen veränderungen der gesichtszüge entsteht, die gewisse geistige eigenschaften ausdrücken. Von diesen ist es die würde, die, mit artiger bewegung verbunden, anmut hervorbringt; noch mehr, wenn andere eigenschaften dazukommen, besonders die von der klasse der erhabenen. Ein sanfter, fröhlicher, gefälliger charakter ist nicht hinlänglich, die erscheinung der anmut hervorzubringen. Die würde muss in einem ausdrucksvollen gesichte zur geltung kommen.

Home fasst nun zusammen und sagt: „Die Anmuth ist dasjenige angenehme äussere Ansehen, welches aus der Artigkeit der Bewegung entsteht, und aus einem Gesichte, welches Würde ausdrückt. Der Ausdruck anderer Eigenschaften der Seele ist zu diesem Ansehn nicht nothwendig; aber er kann dasselbe sehr erhöhen.“

Sehen wir nun, was Home neues bietet. Nicht neu ist es, dass die anmut in der bewegung und als ausdruck eines seelischen gefunden wird. Auch dass das seelische sich vornehmlich im gesichte und in den augen zeige, wird allgemein angenommen. Neu aber ist, dass die bewegung auf das gesicht beschränkt und als seelisches element nur die würde anerkannt wird. Den anderen bewegungen kommt nur die bezeichnung leicht (elegant) zu; bisher wurde noch allgemein in der leichtigkeit und ungezwungenheit der bewegungen überhaupt reiz und anmut gefunden. Home führt zur stütze seiner behauptung an, eine person mit einer maske erscheine

---

[1]) Ich citiere nach der übersetzung Meinhards, Wien, 1785.

nicht anmutig. Mir scheint, er sei gleich davon ausgegangen, dass nur im gesichte sich die seele äussere, und erkenne deshalb die anderen bewegungen nicht an. An einer anderen stelle (kap. 15, I, s. 542) giebt er gleichwol ganz allgemein zu: „So ganz ist die Seele mit dem Körper verbunden, dass nicht eine Bewegung in ihr entsteht, die nicht eine sichtbare Wirkung auf diesen hervorbringt."

Auch der sanfte, fröhliche, gefällige charakter genügt nicht; hier steht Home wieder in geradem gegensatz zu den herkömmlichen ansichten. Denn das sind Burkes „sanfte tugenden", und eben in ihnen sucht Kant den reiz. Ich glaube aber, es lässt sich ein ausgleich herstellen. Wie Kant unausgesprochen zwei arten der anmut hat, so auch Home. Bei jenem trägt — um die von früher geläufigen ausdrücke zu gebrauchen — die niedere art den namen, bei diesem die höhere. Bei jenem zeigt sich, dass er auch der höheren art reiz zuschreibt, und dieser verrät gerade durch die verwahrung dagegen, dass ein sanfter, fröhlicher, gefälliger charakter anmut hervorbringe, dass ihm die vorstellung einer solchen anmut vor augen steht, die er aber nicht anerkennen will. Der unterschied ist also wesentlich, wo nicht ausschliesslich terminologisch.

Es ist interessant, aus solchen sich gegenüber tretenden definitionen festzustellen, dass thatsächlich auch jetzt noch die ansichten nicht geklärt waren und zwei auffassungen sich geltend machten, die von den einzelnen verschieden differenziert wurden. Feststehend ist, dass jener höheren art immer momente des erhabenen, einer seelischen würde beigegeben werden, während in der niederen das seelische mehr oder weniger zurücktritt. Im grunde genommen geht diese doppelte anschauungsweise neben der zweiteilung des seelisch schönen auf den gegensatz des seelischen und sinnlichen zurück, und es lässt sich auch hier jene doppelte, von England einerseits, von Frankreich anderseits ausgehende richtung verfolgen, die schon früher festgestellt wurde.

Die verinnerlichung der liebe findet auch bei Home ihre stelle, wenngleich anders gefasst als bei Burke und Kant. Der rang, den die liebe bekommt, hängt grossenteils von ihrem gegenstande ab. „Sie bekömmt einen niedrigen Platz, wenn sie bloss in äusserlichen Eigenschaften ihren Grund hat; und sie wird niederträchtig, wenn sie auf eine Person von weit geringerem Stande fällt, die ausserdem nichts Vorzügliches in ihren Eigenschaften hat. Aber wenn die Liebe sich auf die höheren innerlichen Eigenschaften gründet, so steigt sie zu einem ansehnlichen Grade von Würde" (I, s. 456).

Zum schlusse sei noch erwähnt, dass Home im tanze übereinstimmend mit Shaftesbury und Hogarth reichere gelegenheiten findet, anmut zu zeigen, und in öffentlichen reden noch mehr. Er endet seine betrachtung, indem er sich gegen die erlernbarkeit der anmut wendet. „Eine Person wird sich umsonst bemühen, reizend zu sein, wenn es ihr an Eigenschaften fehlt, die liebenswürdig sind. Es ist wahr, ein Mensch kann eine Idee von Beschaffenheiten haben, die ihm fehlen, und durch Hülfe dieser Idee kann er sich bemühen, diese Eigenschaften in Blicken und Geberden auszudrücken; aber solche erkünstelte Ausdrücke würden zu schwach und zu dunkel seyn, um anmuthig zu scheinen.“ [1])

Ich wende mich wieder nach Deutschland zurück. Hier erscheint 1766 Lessings „Laokoon“; es ist im XXI. abschnitt vom reiz die rede, und zugleich wird versucht zu erklären, warum er stärker wirke als die schönheit. Ausserdem wird, der grundidee des Laokoon entsprechend, eine trennung der gebiete vorgenommen, schönheit der malerei, reiz der poesie zugewiesen. „Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, dass sie Schönheit in Reitz verwandelt. Reitz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Mahler weniger bequem als dem Dichter. Der Mahler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reitz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er was er ist; ein transitorisches Schönes, das wir wiederhohlt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als blosser Formen oder Farben: so muss der Reitz in dem nehmlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles was noch in dem Gemählde der Alcina gefällt und rühret, ist Reitz.“ Damit stellte sich Lessing in schroffen gegensatz zur herrschenden theorie der malerei, der grazie als etwas wesentliches und besonders Correggio als meister der grazie galt, schoss aber in der konsequenten verfolgung seiner idee über das ziel hinaus, da stellungen, wendungen, mienen u. s. w., die von der malerei wiedergegeben werden, ohne zweifel bewegung zum ausdruck bringen. — Mit Braitmaier Lessing in der definition des reizes von der gut zehn

---

[1]) Gerards Versuch über den geschmack auf den anmutbegriff hin zu untersuchen, war mir nicht möglich, weil mir weder das original, noch eine übersetzung — die erste erschien in Breslau 1766 — erreichbar war.

jahre älteren Mendelssohns abhängig zu machen, scheint mir unnötig, da der begriff zu jener zeit bekannt genug war. Seelische elemente kommen nicht zur geltung.

Im Jahre 1767 erscheint J. Riedels Theorie der schönen künste und wissenschaften, „ein Auszug aus den Werken verschiedener Schriftsteller". Dieser zusatz berechtigt uns anzunehmen, dass das XVII. kapitel „über die Grazie" nichts neues bringen werde. Hierin muss die vorrede bestärken, sowie die schlussworte des betreffenden kapitels: „Das sey genug von einer Materie, über die nach einem Hagedorn und Winkelmann wenig mehr zu sagen übrig ist." Immerhin weiss er einiges in Deutschland neue zu bringen, oder wenigstens manchem entlehnten eine neue fassung zu geben.

Zur bezeichnung des begriffes wählt er mit Winckelmann und Hagedorn das wort grazie. Von der hohen schönheit Winckelmanns geht er aus, um an ihre stelle ohne weiteres eine sanfte schönheit zu setzen, die ihm besser entspricht. Diese ist — am menschen — die vollkommenste übereinstimmung aller züge, mienen, stellungen, geberden, gesinnungen, worte und handlungen, welche in einem schönen körper eine ruhige und in sich selbst zufriedene seele anzeigt. Ähnliches findet sich in der natur. „Der Anblick einer frischen Aue, wo ein leichter West mit den jungen Wipfeln spielet, die Blumen Gerüche hauchen, und der Silberbach unter die melodiereichen Gesänge der Nachtigallen rauschet, bringet in uns eine sanfte Empfindung hervor, und versetzt uns selbst in eine zufriedene Stellung, die derjenigen ähnlich ist, welche aus der innern Heiterkeit des Geistes entspringet." Diese stelle muss uns schon darum interessieren, weil sie im verein mit einer abgedruckten ode Ramlers (Ich sah den jungen mai) deutlich wieder zeugnis ablegt, wie theorie und dichtkunst in verbindung treten. Nicht immer kommt dies so offen zu tage, nur bei Hagedorn, hier und später bei Sulzer. Und eine folge davon ist es wol, dass, wie bei Opitz, Uz, Gessner und dem den dichtern nachgehenden Adelung die landschaft auf anmut geprüft wird.

Wie bei Winckelmann die grazie entsteht, indem von dem idealbilde abgewichen und der natur näher getreten wird, so ist für Riedel grazie sanfte schönheit, bis auf den höchsten grad getrieben und mit besonderen annehmlichen zügen distinguiert, die der gestalt etwas charakteristisches geben. Diese charakterisierung, das abweichen vom abstrakten idealen begriff, findet Riedel, die worte Winckelmanns ergänzend, darin, dass der künstler die schönheit in

bewegung setzt und mit reiz verbindet. Reiz nennt er nach Watelet die übereinstimmung der schönen bewegungen mit den bewegungen der seele. Er schliesst daran, Lessings Laokoon zitierend, den satz, dass schönheit mehr für den maler, reiz für den dichter gemacht sei.

Die endgiltige fassung Riedels lautet nun: „Sanfte Schönheit, nach dem durch besondere Züge mehr bestimmten und abgeänderten Ideal der höchsten Schönheit, wo möglich, mit Reiz verbunden, ist Grazie.“ Eine genauere untersuchung der bisherigen betrachtung Riedels zeigt ein bedenkliches schwanken des baues. Der neue begriff der sanften schönheit wurde zuvor direkt für die hohe schönheit eingesetzt. Gleich zu beginn wurde die sanfte schönheit in der übereinstimmung von zügen, mienen, stellungen, geberden, gesinnungen, worten und handlungen gefunden, was so ziemlich alles auf bewegung hinausgeht; das seelische moment ist bereits entsprechend betont. Durch charakterisierung der sanften schönheit entstand an der ersten stelle grazie; in der letzten fassung ist aber sanfte schönheit an und für sich schon charakterisiert, da sie nach dem durch besondere züge mehr bestimmten und abgeänderten, also charakterisierten ideal der höchsten schönheit entsteht, die nun wieder als eigener begriff auftaucht.

Die charakterisierung, die für die grazie verlangt wird, besteht wieder in nichts anderem als in bewegung; und dennoch wird in der schlussfassung „wo möglich reiz“, also wieder bewegung verlangt, und zwar nach Watelet übereinstimmung der körperlichen bewegungen mit denen der seele. Diese übereinstimmung, die hier als „wo mögich“ verlangt wird, ist noch dazu schon in der erläuterung der sanften schönheit als bestandteil angeführt. Solche widersprüche und ungleichmässigkeiten sind die folgen seines kompilierenden vorgehens; wir konnten bei Hagedorn ähnliches beobachten. Das einzige, was Riedel bisher neues bot, ob selbständig kann ich nicht feststellen, war der begriff der sanften schönheit.

Auf das seelische eingehend, sagt er (s. 346): „Zuweilen verschwestern sich die Grazien mit der Venus, und erscheinen, nicht in der Gestalt einer Lais, die mit geilen Blicken nach Jünglingen schauet, sondern mit einer Mischung von Schönheit, Anstand, Zärtlichkeit und Gefühl. Naivete und Schalkhaftigkeit geben der Grazie einen neuen Reiz.“ Bei einer anderen gelegenheit (s. 294) wird als wichtiges ingrediens der grazie, der weiblichen und jugendlichen schönheit, die schamhaftigkeit genannt, der ausdruck der bescheidenheit, zucht, tugend und ehrbarkeit auf den mienen, in den stellungen,

geberden, worten und werken. Durch diesen satz bekommt die grazie ein weiteres charakteristikon als weibliche und jugendliche schönheit, das in der bisherigen erläuterung Riedels keinen platz hatte finden können.

Von den seelischen eigenschaften sind uns zärtlichkeit, gefühl, schalkhaftigkeit schon bekannt. Die schamhaftigkeit tritt bei Hagedorn an einem anmutbeispiel hervor (die grazie verbreitet die liebliche röte der schamhaftigkeit auf der blühenden wange des schüchternen mädchens). Für die Hagedornsche sanfte unschuld hat Riedel „naiveté“, die bei Kant als eigenschaft des schönen geschlechtes im allgemeinen schon ebenso wie die schamhaftigkeit genannt wurde, und diese bringen auch Hagedorn und Watelet mit der grazie in verbindung. In der Graziendichtung war der begriff schon geläufig.

Naiv nennt Riedel (s. 83) einen schönen vielsagenden gedanken, im höchsten grade und bis zur täuschung natürlich', mit einer anscheinenden nachlässigkeit und edlen einfalt sinnlich gemacht. Wie die grazie ist auch die naivetät der sinnliche ausdruck eines schönen seelischen und ihr um so mehr verwandt, als sie wie diese sich nicht nur in der rede, sondern auch in den stellungen, mienen und geberden äussert. „Die Stellung eines blöden Mädgens, das die Augen niederschlägt, erröthet und mit ihren niedlichen Händen ‚Den holden Busen deckt, der kaum zu decken ist‘, diese Stellung ist so naiv, als die Rede der liebenswürdigen Kleinen beym Gellert:

Was sagten sie, Papa? Sie haben sich versprochen.
Ich sollt erst vierzehn Jahre seyn?
Nein vierzehn Jahr und sieben Wochen.“

Das alte motiv anakreontischer dichtung, dass der reiz keinen äusseren putz brauche, hat bei L. v. Hagedorn ein beispiel gefunden (die grazie schmückt das haar der thessalischen nymphe mit wenig wolgewählten blumen) und tritt unter dem titel „edle einfalt“ auch bei Riedel auf (s. 80). „Eine Person, die an sich reizend ist, hat nicht nöthig, sich zu putzen; ihre Schönheit sticht unter einer nachlässigen Kleidung am meisten hervor und wird dann am ersten im vollen Lichte gesehen, wenn das Äusserliche, was sie umgiebt, nicht reich und prächtig genug ist, um ihr unsere Aufmerksamkeit zu entziehen.“

Die für Riedel deutlich vor augen liegende beeinflussung durch die dichtung — er beruft sich oft und gern zur bekräftigung seiner theorien auf dichterstellen — ist gerade für die grazie sehr hübsch zu verfolgen. Eigenschaften wie sanfte unschuld, naivetät, scham-

haftigkeit, schalkhaftigkeit, edle einfalt im schmuck, halten erst allmählich ihren einzug in die theorie über grazie.[1]) Sie sind hierin zunächst vielleicht eingeschlossen gedacht, bleiben aber noch unausgesprochen; Hagedorn verdeutlicht sie an beispielen, die unmittelbar aus der anakreontischen dichtung genommen sein könnten, worauf Riedel sie von der speziellen anwendung trennt und allgemein fasst, ohne dass sie dabei den ihnen eigenen anakreontischen charakter der zeit verlieren.

Auch die spur einer höheren grazie ist bei Riedel nachzuweisen, wenn er (s. 346) sagt, zuweilen lasse die grazie durch den duft der schönheit, der auf der miene zu schwimmen scheint, züge der erhabenheit und der majestät hindurch schimmern. Ich sehe davon ab, dass er zuvor die ganze stelle Winckelmanns über die doppelte grazie abdruckt, ohne jedoch eine bemerkung über die zweiteilung daran zu knüpfen. Er steht aber an der angeführten stelle unter Winckelmanns einfluss, wie zumal das von beiden vorgebrachte beispiel des Juppiter zeigt. Riedel widerspricht sich auch da, insofern, als er an einer anderen stelle die grazie die „weibliche und jugendliche schönheit" genannt hat; antike und moderne anschauungsweise, Winckelmann und Hagedorn kreuzen sich.

Das gebiet der grazie erstreckt sich nach Riedel auf körper, gesinnungen und handlungen. Die grazie der körper ist besonders für den bildenden künstler, die der gesinnungen und handlungen für den dichter wichtig.

Die körperliche grazie wird nun erst genauer betrachtet (s. 347) Sie offenbart sich vornehmlich auf dem gesichte und in den stellungen. „Sie kan am höchsten getrieben werden an einer jugendlichen Gestalt, die von der unentschiedenen Bildung des Kindes und der allzugrossen Ernsthaftigkeit des Alters gleich weit abstehet . . . . Ein heiteres, aber sanftes Lächeln, eine jungfräuliche Schamröthe, Blicke, die weder frech, noch allzumatt sind, eine blühende Wange, ein lieblicher Mund, der Freundlichkeit athmet; dies sind einige von den Zügen dieser Grazie." Was Riedel an anderer stelle von jugendlicher und weiblicher schönheit sagt, trifft auch hier ein. Mit Hagedorn teilt er die grazie zwar der jugend im allgemeinen zu, doch verraten die angegebenen züge den weiblichen charakter.

---

[1]) Bei Winckelmann kommen wol lächelnde unschuld, züchtige scham in stirn und augen, ungesuchte zierde im wurfe der kleidung als beispiele der grazie (Geschichte der kunst, s. 231) vor, doch sind sie in antikem sinne gefasst und entbehren des anakreontischen charakters.

Von Hagedorn unterscheidet er sich aber darin, dass er die kindheit von der grazie ausnimmt.

Bemerkenswert ist, dass er sich dafür ausspricht, das nackte sei der schönsten ausbildung und des grössten reizes fähig, wenngleich er zugiebt, dass der wurf einer nachlässigen, aber geschmackvollen kleidung auch grazie und reiz zulasse. Winckelmann hat, wie oben festgestellt, von der grazie in der kleidung gesprochen und erwähnt, dass die Grazien in alter zeit bekleidet dargestellt wurden. Das erwähnt auch Riedel, sagt aber, man dürfe sich nicht wundern, dass die künstler des schönen stils die Grazien nackend bildeten. „Die Schönheit der menschlichen Bildung übertrift alles, was die Noth, oder der Luxus erdacht hat. Und vom Nackenden kan man mit Recht sagen: Hier ist alles Natur.“ Dass Riedel mit dieser ansicht nicht alles auf seiner seite hat, wird sich bei einer anderen gelegenheit zeigen.

Ist diese körperliche grazie wesentlich gebiet des bildenden künstlers, so hat der dichter grazie der gesinnungen und handlungen darzustellen oder selbst solche geistige grazie zu entfalten. In dieser rücksichtnahme auf die dichtung liegt ein neues zeichen für deren einfluss auf Riedels Grazientheorie. „Bewegungen ohne Heftigkeit, Simplicität, Naivete und Anstand sind die wichtigsten Bestandtheile dieser Grazie.“ „Die besten Meister haben sich ihrer bemächtigt und sich mit ihren Reizen geschmücket, Gellert durch zärtliche, menschliche und liebenswürdige Sentimens; Gleim, Lessing, Weisse und Utz, durch feine Empfindungen von Wein und Liebe; Rost und Wieland durch eine schalkhafte Naivete; Gessner durch Unschuld und Einfalt in den Sitten; und Gerstenberg durch kleine unschuldige Handlungen im zärtlichen Tone.“

Nachdem noch einmal die grazie als das wesentliche in den gesinnungen der schäfergedichte, der anakreontischen oden und der tändeleien hervorgehoben wird, schliesst Riedel seine untersuchung mit beispielen aus Bion (nach Ramlers übersetzung), Ramler, Gerstenberg, Lessing und Wieland. Da die auffassung der anmut überhaupt begreiflicherweise den anakreontischen stempel der zeit aufgedrückt bekommen hat, ist es nur folgerichtig, wenn die grazie der poesie in den angeführten dichtgattungen gefunden wird. —

Im vorhergehenden haben wir allmählich den zeitraum durchmessen, der zwischen der äusserung Mendelssohns über den reiz (in den „Briefen über die empfindungen“) und der aus dem jahre 1771 in der dritten rezension der abhandlung Über das erhabene und

naive liegt. Braitmaier a. a. o. kennt keine zwischenstufen ausser Home und bemüht sich nachzuweisen, dass jener von diesem unabhängig ist. Inwieweit wir ihm recht geben müssen, zeigt sich, wenn wir die stelle bei Mendelssohn heranziehen. Sie lautet[1]: „Die Grazie oder die hohe Schönheit in der Bewegung ist gleichfalls mit dem Naiven verbunden, da die Bewegungen des Reizenden natürlich, leichtfliessend und sanft auf einander hinweggleiten, und ohne Vorsatz und Bewusstseyn zu erkennen geben, dass die Triebfedern der Seele, die Regungen des Herzens, aus welcher diese freiwilligen Bewegungen fliessen, eben so ungezwungen spielen, eben so sanft übereinstimmen, und eben so kunstlos sich entwickeln. Daher ist auch allezeit die Idee der Unschuld und der sittlichen Einfalt mit der hohen Grazie verbunden. Je mehr diese Schönheit in der Bewegung mit Bewusstseyn verbunden, und ein Werk des Vorsatzes zu seyn scheinet; desto mehr weichet sie von dem Naiven ab, und erlanget den Charakter des Gesuchten, und wenn die innern Bewegungen damit nicht übereinkommen, des Affektierten."

Zunächst wird die verbindung des naiven mit der grazie fest und sicher vorgenommen und in der verwandten beschaffenheit der begriffe (auf die bei Riedel schon hingewiesen wurde) begründet. Die grazie ist die hohe schönheit in der bewegung. Die schönheit der bewegungen besteht in ihrer natürlichkeit, leichtigkeit und sanftheit und in ihrer übereinstimmung mit den regungen der seele. Soweit wird nichts neues geboten; nur die betonung der hohen schönheit ist etwas auffallend. Ihr entspricht dann die hohe grazie, obwol Mendelssohn sonst eine niedere grazie nirgends voraussetzt. Das wichtigste ist aber: Mendelssohn verweilt mit besonderem nachdruck darauf, dass diese bewegungen ohne vorsatz und bewusstsein das seelische innere ausdrücken müssen, dass diese schönheit in der bewegung, je mehr sie mit bewusstsein verbunden ist und vorsätzlich scheint, den charakter des gesuchten und affektierten annimmt. Hier muss er nicht, kann er aber von Home beeinflusst sein, der, wie oben gezeigt, sich gegen die künstliche nachahmung der grazie wendet. Die annahme liegt umso näher, als er auch kurz zuvor (s. 211) an Home erinnert, indem er das naive des sittlichen charakters als einfalt im äusserlichen erklärt, die ohne zu wollen innerliche würde verrät. Wir wissen, dass Home die anmut im ausdruck einer inneren würde gefunden hat. Braitmaier irrt,

[1]) Mendelssohns Philosophische schriften, Troppau 1785, II, s. 212.

wenn er sagt (s. 169): „in der näheren fassung des begriffes gehen beide auseinander: nach Home ist anmut der ausdruck innerer würde, nach Mendelssohn vor allem der unschuld und der sittlichen einfalt;“ eben darin aber liegt für ihn innere würde.

Eine direkte einwirkung Homes anzunehmen, ist jedoch nicht nötig. Überhaupt ist es um diese zeit nicht mehr möglich, ohne weiters beeinflussungen ausfindig zu machen, da der anmutbegriff bereits zu allgemein verbreitet ist. Am ehesten liesse sich noch auf Wielands Grazien hinweisen, die 1770 erschienen waren und die Mendelssohnschen darlegungen in sich enthalten. Auch an Watelet erinnert die stelle. Die wendung, dass die bewegungen sanft aufeinander hinweggleiten, findet sich wörtlich schon in der übersetzung einer stelle aus Watelets artikel in der Encyklopädie. Auch tritt Watelet in den Réflexions sur la peinture für das unbewusste, unbeabsichtigte in der grazie ein.

Soviel ergiebt sich aus dem vorgehenden, dass in Mendelssohns fassung sich nicht ein ihm eigener gedanke findet, dass über die anmut bei anderen mehr und erschöpfender gesprochen worden ist, dass somit Mendelssohn durchaus nicht die hohe stellung in der geschichte des anmutbegriffes behaupten kann, die ihm Braitmaier mit ausserachtlassung der vorhergehenden entwickelungsglieder zuweist.

Mit Sulzer bietet sich für uns ein abschluss der theoretischen betrachtung. Die Theorie der schönen künste bringt zwei artikel „anmutigkeit“ und „reiz“, die überraschend wenig bieten, zumal sie jedem eingehen auf das wesen der begriffe mit absicht ausweichen. Anmutigkeit (I², s. 150) ist die eigenschaft eines gegenstandes, wodurch er im ganzen betrachtet, das gemüt mit einem sanften und stillen vergnügen rührt. „Sie gewinnt das ganze Gemüth und erregt eine sehr sanfte und durchaus angenehme Zuneigung gegen die Sachen.“ „Anmuthig seyn ist also der besondere Charakter einer gewissen Art des Schönen, wodurch er sich von dem schönen Erhabenen, oder Prächtigen, oder Feurigen unterscheidet. Das Anmuthige gefällt allen Arten von Gemüthern, aber ruhigen und stillen am meisten; denn in ihnen findet sich die meiste Ruhe.“ Das ist das wesentliche des etwas über eine spalte langen artikels, an den sich eine ziemlich erschöpfende litteraturangabe über anmut und grazie schliesst. Reiz (IV², s. 88) ist ihm von anmutigkeit verschieden, wenn auch nahe verwandt. Er stellt zunächst fest, dass seines wissens Winckelmann zuerst das wort grazie dafür gebraucht habe. Dann merkt er an, dass die grazie ursprünglich bloss

der weiblichen schönheit zugeschrieben worden sei. Allmählich sei das gebiet ihrer herrschaft weiter ausgedehnt worden, bis endlich nicht bloss das schöne geschlecht, sondern auch dichter, philosophen, staatsmänner, kurz alles, was durch irgend eine besondere art zu sprechen und zu handeln sich angenehm zu machen wünschte, den Grazien opferte, um ihren beistand zu erhalten. Die in einer anmerkung hiezu stehende verweisung auf das V. buch der Grazien Wielands ist vielleicht das wichtigste in dem ganzen artikel, indem sie wieder offenes zeugnis ablegt für den schon früher festgestellten zusammenhang zwischen theorie und dichtung, zumal die angezogene bemerkung gar nicht von Wieland ausging, sondern aus dem altertum überliefert und durch französische quellen übermittelt worden ist.

Das ganze positive, das aus dem fünf spalten langen artikel über das wesen des reizes sich ergiebt, enthält der eine satz: „Ein gewisser Grad des Gefälligen und Anmuthigen, das die Zuneigung aller Herzen gewinnt, das uns für Personen, Handlungen, Reden und Betragen völlig einnimmt, muss als eine Würkung der Grazien angesehen werden." Mit etwas anderen worten besagt der satz dasselbe, was auch von der anmut mitgeteilt wird. Höchstens liesse sich der unterschied herausfinden, dass anmut sachen, reiz personen zukomme. Ausdrücklich gesagt wird es nicht, aber auch dann wäre die getrennte behandlung der begriffe nicht gerechtfertigt.

Im weiteren wird durchgeführt, dass es blosse schönheit, oder schönheit mit reiz verbunden, oder endlich hoheit und grösse gebe, und dass zu einer dieser drei gattungen alle guten schriftsteller und künstler mit ihren werken gehören. Sulzer bezweckt mit diesen bemerkungen, dass man erkenne, „alle Arten ästhetischer Gegenstände seyen des Reizes fähig und äussern ihn durch einen merklichen Grad der Annehmlichkeit, wodurch wir in solche Gegenstände gleichsam verliebt werden, so dass es eine Art feiner Wollust des Geistes ist, die Eindrücke derselben zu geniessen, bey der wir aber nicht so, wie von der Grösse und Hoheit in Bewunderung oder Ehrfurcht gesetzt werden. Wir schreiben den Liedern eines Anakreons, und den Gesprächen eines Xenophons Grazie; aber den Oden des Pindars, und den Reden des Demosthenes Hoheit zu." Weitere ergebnisse werden umsonst bei Sulzer gesucht. —

Hiermit schliesse ich diese untersuchung über die geschichte des anmutbegriffes. Es hat sich gezeigt, dass bis zum schlusse eine völlige einigung der ansichten nicht erreicht worden ist. Suchen die meisten die anmut nur im menschen, so finden sie andere doch

auch in der natur; äussert sie sich allgemein in der bewegung des körpers überhaupt, so beschränkt sie einer doch nur auf das gesicht; beruht sie seelisch für die meisten auf einem sanften, gefälligen gemüt, so wird sie doch auch in innerer würde gesucht; muss sie bei den einen ganz unbewusst sein, so verlangen andere dafür erziehung und überlegung; kennen die einen nur eine art der anmut, so kommt bei anderen eine doppelte, hohe und niedere, zur geltung. Zwei momente aber treten entschieden heraus: schönheit der körperlichen bewegungen und ihre übereinstimmung mit den seelischen. An sie hat auch Schiller angeknüpft in seiner abhandlung Über anmut und würde (1793), die es unternahm, den begriff tief und umfassend zu behandeln und ihm eine allgemeinere und höhere bedeutung zu geben; sie führt über die grenzen dieser untersuchung hinaus.

III. Die Grazien in der deutschen Anakreontik des 18. Jahrhunderts.

Hagedorn, Pyra, Gleim, Uz, Götz.

Der kreis der französischen galanten dichtung hatte eine erweiterung erfahren durch die eifrige pflege anakreontischer motive. Anakreon erfreute sich immer steigender beliebtheit. Damit gewannen die Grazien an verwendung in der poesie. Ihr charakter aber blieb der des beweglichen, kleinen, zierlichen, sinnlichen — und das ist der nämliche, den wir aus der theorie der Franzosen für den begriff der anmut erschlossen haben.

Deutlicher und greifbarer treten die Grazien in erscheinung: sie werden handelnd eingeführt, teilnehmend am menschen, sie gewinnen sinnliches leben. Seelisches tritt nicht hervor, höchstens wird die grazie dem verstande zugeschrieben.

Das ist die französische richtung der Graziendichtung; sie zunächst hat in Deutschland aufnahme gefunden. Aber um die Graziendichtung auf die höhe zu bringen, bedurfte es einer wesentlichen erweiterung und vertiefung. Das verstandesmässige, das zu dem sinnlichen der Franzosen hinzukam, war in Deutschland nicht genügend, wo, durch den pietismus vorbereitet, seele und gemüt sich

nach befriedigung sehnten. Mehr als anderswo gewann hier mit beginn des jahrhunderts eine seelische weichheit raum. Die bedürfnisse des gemütes siegten über die des verstandes. Eine neue periode bereitete sich vor, die periode der empfindsamkeit. „Seelische weichheit, feine empfindung, schöne gedanken, nicht verständige erfahrung und energisches handeln sind die vorzüge, die man von dem verlangt, der sich über die gemeinen geister erheben will.“[1])

Dieses sehnen fand erfüllung nicht nur in den lehren Shaftesburys und seiner schüler, die den begriff der seelischen anmut schufen, sondern auch in der englischen dichtung, die die seelische bedeutung der schönheit und anmut in sich aufgenommen hatte.

Die zeit ist aber nicht nur für seelische einflüsse besonders empfänglich, sie scheint wie geschaffen für die Graziendichtung. Ihr auftreten und die geltung, die sie gewinnt, ist ebensowenig etwas zufälliges, äusserlich hervorgerufenes, wie, trotz Hettners anderer ansicht, die anakreontik überhaupt. In der welt draussen, zumal im vaterlande, ereignet sich nichts, das geeignet wäre, die dichtung mitzureissen, ihr mit einem schlage inneres leben einzuflössen und sie kräftig auf eigene füsse zu stellen. Die dichtkunst ist auf sich selbst beschränkt und bildet in der anakreontik durch kleinarbeit form und inhalt aus. Der inhalt freilich ist unbedeutend genug und fordert bald spott und satire heraus. Die geringe zahl der motive bringt eine häufige wiederholung mit sich, verlangt aber gerade dadurch eine verschiedene gestaltung und behandlung desselben gedankens. Mannigfaltigkeit im kleinen ist das gepräge der zeit.

Ganz überraschend und ähnlich sind die kulturverhältnisse jener epoche des altertums, in der nach Birt[2]) die darstellung von amoretten zur lieblingsbeschäftigung für dichtung und bildende kunst wurde. „Es beginnt seit Alexander dem grossen die aera der grossen griechischen königreiche, die greisenzeit des Griechentums, der hellenismus. Das publikum trieb keine politik mehr; es wurde weltbürgerlich, es wurde sentimental. Die interessen und aufgaben gingen in das kleine und menschliche; man sah gern und man schilderte gern landschaft und natur, die liebe alltäglichkeit und die

---

[1]) E. Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe, s. 75.

[2]) In dem schon zitierten aufsatz „Wer kauft liebesgötter?“ Deutsche rundschau 1898, 74. b. s. 373.

alltägliche liebe, schwärmte für hirten und fischersleute und sehnte sich in übersättigung und empfindlichkeit zurück in die unverderbte einfalt des lebens. Man wurde gross im kleinen, es war wie die nachlese desjenigen, der das leben ausgeschöpft hat. Damals hub auch die sentimentalische liebe am kindlichen an. Erst aus der sentimentalischen liebe zu kindern ist die liebe zu amoretten, erst aus der darstellung von kindern ist die darstellung von amoretten hervorgegangen." Hier wie dort geht die liebe zum kleinen, tändelnden aus dem fehlen eines grossen, idealen lebensgehaltes hervor.

Andererseits verlangen in der deutschen dichtung die bedürfnisse der seele und des gemütes befriedigung. Das nächstliegende und umfassendste gebiet ist die liebe. In der auffassung der liebe zeigt sich deutlich der empfindungs- und gefühlsgehalt eines dichters, einer dichtart. Die liebe zum mädchen ist ein hauptmotiv der anakreontik. Doch ist sie zunächst — bei den Franzosen und in der sogenannten reinen anakreontik — ganz äusserlich und sinnlich, wie es dem vorherrschen der verstandesrichtung in der galanten poesie entspricht. Allmählich aber wird das starre frauenideal des 17. jahrhunderts, das sich zum grössten teil aus schönheit und tugend zusammensetzte, beweglicher, zu einer zeit, in der man sich überhaupt von erstarrter schilderei zu lösen und das bedürfnis nach bewegten, sich bewegenden gestalten zu empfinden begann. Die erzählung des geschehenen tritt zurück vor dem darstellen des geschehenden, die epik weicht vor dem drama. Und die lyrik wagt es, statt der ruhenden natur auch einmal den fliegenden vogel zu zeichnen. Damals weicht das erhabene gelegentlich dem menschlich schwachen; die erhabenheit des weibes mildert sich durch zierlichkeit, ihre traditionelle munterkeit zu lebendiger anmut. Nicht mehr einer Diana, Juno oder Venus wird die gepriesene mit vorliebe gleichgestellt, sondern den Grazien.

Zunächst ist es eine ehre für die geliebte, in mehr oder minder schmeichelhafter weise den Grazien verglichen zu werden, die aber noch ziemlich unbestimmte, allgemeine umrisse haben. Dann aber tritt auch ein umgekehrtes verhältnis ein, die Grazie wird mit der geliebten verglichen. Giebt man zunächst die bekannten eigenschaften der Grazien der geliebten, so gestaltet man häufiger als vordem das bild der Grazien durch allerlei züge aus, die man an dem mädchen findet und liebt. Durch diese wechselseitige beeinflussung gewinnen die gestalten der Grazien an anschaulichkeit, sinnlichem leben und im weiteren an innerer bedeutung. Der allgemeine begriff der

tugend findet früher als in der theorie Burkes und Kants praktisch eine scheidung in erhabene und sanfte tugenden, und diese keuschheit, gutherzigkeit, sanftmut u. s. w. werden den mädchen zugeschrieben und von ihnen auf die Grazien übertragen (insoweit sie ihnen nicht schon durch die überlieferung eigen sind), so dass sich diese immer mehr zum idealen typus weiblichen, im besonderen mädchenhaften wesens herausbilden.

Hat sich schon im altertum der einfluss der Grazien auch auf das gebiet geistigen lebens erstreckt, so ist dies noch mehr der fall in der von uns zu betrachtenden zeit; und es kann als nachdrückliche bekräftigung des weiblichen zeitcharakters gelten, dass die Grazien darin solche bedeutung gewinnen, und dass eine eigene lebensauffassung nach ihnen den namen bekommt. Der grundcharakter dieser „Grazienphilosophie“ ist harmlos heiterer lebensgenuss; von Anakreon ist er zuerst entnommen, aber auch mit Horaz hat er enge berührung.

Hagedorn, mit dem wir die betrachtung der anakreontiker eröffnen wollen, kann als typischer vertreter der früher charakterisierten französischen richtung aufgestellt werden. Gelegentlich lehnt er sich wol an Engländer, aber an jene, die wie Prior franzöšieren. Von der anakreontik ist er deutlieh beeinflusst, wenn er auch nicht als erster mit anakreontischen gedichten in die öffentlichkeit getreten ist.[1]).

In Hagedorns gedichten[2]) treten die Grazien überhaupt nur siebenmal auf und zwar bloss unter dem namen huldgöttinnen. Wo dieser name, der sich bei den verschiedenen dichtern einer verschiedenen beliebtheit erfreut (Uz verwendet ihn gar nicht), zuerst gebraucht ist, konnte ich nicht sicher feststellen. Er geht ins 17. jahrhundert zurück und scheint bei Zesen zum erstenmal zu begegnen. Grimms citate gehen nicht hinter Stieler zurück. Als man unternahm, die klassischen gottheiten in deutsche zu übersetzen, wurden aus den Grazien Holdinnen (s. o.). Gottsched, der sich über die sucht ereifert[3]), alle wörter, die einigermassen dem lateinischen ähnlich wären, zu übersetzen, führt eine stelle aus einer satire des

[1]) Vgl. Witkowski, Vorläufer der anakreontischen dichtung, Leipzig 1889. G. Koch, Beiträge zur würdigung der ältesten deutschen übersetzungen anakreontischer gedichte. Seufferts Vierteljahrschr. VI, 481 ff.

[2]) Des Herrn Friedrichs von Hagedorn sämtliche poetische werke. Hamburg 1771. 4. aufl.

[3]) Critische dichtkunst 1, s. 198.

Rachelius an, in der sich dieser über die deutschen götternamen lustig macht und unter anderem sagt: „Des Heldreichs Waldhauptmann Fieng lustig einen Tantz mit den Holdinnen an.“ Gewiss sind die Holdinnen Zesen zu verdanken; sie haben sich noch länger erhalten, während die anderen bei Rachelius erwähnten namen sich nicht behaupten konnten.[1]) Den Holdinnen oder Huldinnen nun steht die form huldgöttinnen oder holdgöttinnen sehr nahe.[2]) Dieser form kommt allerdings nicht die geltung einer übersetzung zu; sie steht zu Grazien in demselben verhältnis wie etwa liebesgöttin zu Venus.

Interessant ist es immerhin, dass Hagedorn sich nur dieses namens bediente, zumal er einmal das lateinische des Horaz (Od. III, 19) „Gratia nudis juncta sororibus“ direkt zur vorlage hat. Er giebt das mit den versen (III, 29) wieder: „Die Huldgöttinn, zu der sich zum Vergnügen Die beiden nackten Schwestern fügen.“ Die übliche dreizahl der Grazien galt auch für ihn, wie aus dieser stelle und einer andern (die holden Dreye III, 68) hervorgeht. Als aufenthaltsort wird Paphos (II, 111) und Cythere (III, 67) erwähnt. Hagedorn scheint sich seine huldgöttinnen nackt vorgestellt zu haben. Er folgt da wol seinem liebling Horaz; ausser der direkten übersetzung der früheren stelle ist es ein bekannter ausdruck Horazens, wenn Hagedorn (III, 68) von ihnen spricht, dass sie ohne gürtel tanzen; wobei es offen bleibt, ob unter den solutis zonis des Horaz nacktheit oder gürtelloses, daher ungehindert herabwallendes gewand zu verstehen sei.

Aus demselben gedichte Hagedorns (III, 68, der Traum) können wir die vorstellung entnehmen, die er von der äusseren erscheinung der Grazien hatte.

---

[1]) So Ertzgott, der Freye, Liebreich, die Weidin, Obstin, Feurin. — Grimms WB. sagt hiezu: Holdin, eine übersetzung Zesens von grazie:

es tanzen üm si (die lustinne, Venus) rüm die fräundlichen holdinnen,
di ihre zohfen sein, die hold-sün-räuberinnen. Adr. Rosemund, s. 303

mit der anmerkung auf s. 326: di holdinnen] also nännen wihr di drei grazien, charites oder charitinnen. — Das wort wird, wiewol selten, auch nach ihm gebraucht, in dem freieren sinne von grazie, auf eine höchst anmutige, geliebte person bezogen.

[2]) Auch hierzu weiss Grimms WB. einen beleg aus Zesen:

zeit (seit) dass ich von euch bin, ihr liebsten Amstelinnen,
ihr jungfern bei der Mas, ihr andern holdgöttinnen.
Adr. Rosem. (1664) s. 8.

Ich sah die Huldgöttinnen,
Geführt von West und Frühling,
Gefolgt von Zärtlichkeiten,
Mit Rosen sich umkränzen,
Sich Mund und Hände reichen
Und ohne Gürtel tanzen
Und bey den Tänzen lachen.

Sie ist grösstenteils aus antiken elementen zusammengesetzt; nur der West, das gefolge von Zärtlichkeiten, und die personifikation „geführt von .... Frühling“ wollen hierzu nicht passen, sie entstammen moderner auffassung. Es lässt sich aber nicht sagen, dass diese zusätze dienen, die erscheinung der Grazien lebhafter zu beleuchten, sie uns sinnlich deutlicher vor augen zu stellen.

In verbindung mit anderen gottheiten werden sie nur ganz äusserlich gebracht, mit Venus (II, 112) als von ihr an der hand geführte „Begleiterinnen“, und mit Amor (III, 11), auf dessen „Vergnügen sie sinnen“.

Auch über das wesen der Grazien lässt sich bei Hagedorn noch wenig erschliessen. Einmal heissen sie die „holden Drey“ (III, 68), zweimal die „zarten Huldgöttinnen“ (II, 112, 113). Zart bezieht sich hier nicht bloss auf das äussere, sondern hat gewiss schon bedeutung für den charakter, wie das gebräuchlichere zärtlich.[1]) Jene weichheit und seelische bedeutung aber, die es später gewinnt, ist jedenfalls hier noch nicht anzunehmen. Sie war der lebensfrohen, mehr sinnlichen und nicht aufs innere gerichteten natur Hagedorns fremd. Für die mit dem heutigen sprachgebrauch nicht übereinstimmende bedeutung, die das wort „zärtlich“ gewann, und die es zu einem lieblingsausdruck und zugleich zu einer charakteristischen bezeichnung einer ganzen epoche stempelte, sei verwiesen auf Stracks worte:[2]) „Zärtlichkeit ist eines der sittlichen ideale der zeit ... Ein zärtliches herz ist der schönste vorzug, den man an einem menschen zu rühmen weiss; es ist nicht bloss den zarten empfindungen der liebe geöffnet, sondern allen feineren seelenregungen zugänglich ... In der liebe zu allem verlangte man zärtlichkeit, die gleicherweise leerem getändel entgegengesetzt wird, wie der nackten sinnlichkeit.“ — Adelung weiss verschiedene bedeutungen anzuführen: 1. zarte, d. i. feine beschaffenheit; 2. die fähigkeit, jeden,

[1]) Dass die begriffe überhaupt nicht so geschieden waren wie jetzt, ist bekannt; ich führe nur an Gottsched, Crit. dichtkunst[1], s. 68, der sagt, die nördlichen völker hätten kein so zärtliches gehör wie die alten.

[2]) Goethes Leipziger liederbuch, s. 29 f.

auch schwachen, unangenehmen eindruck von aussen leicht zu empfinden; 3. übertriebene vermeidung aller unangenehmen eindrücke; 4. hoher grad der liebe; 5. die fähigkeit, leicht einen hohen grad der liebe zu besitzen; 6. als ein konkretum, ein äusseres merkmal der zärtlichkeit. Ich möchte eine definition beifügen, die Justus Riedel[1]) giebt: „Zärtlichkeit insbesondere ist die Liebe, die aus der Empfindung der feinen Züge an dem moralischen Charakter eines Freundes entsteht." Er verweist dazu in einer anmerkung auf die Breslauischen vermischten beiträge (I. b. 2. st.) und die Litteraturbriefe (th. XXII, s. 76 ff.).

Um zu Hagedorn zurückzukehren: es lässt sich noch die eigenschaft der liebenswürdigkeit für die Grazien aus dem gedicht „Der ursprung des grübchens im kinn" (II, 112) erschliessen.

Was theils verliebt, theils liebenswürdig war,
Versammelte sich um das neue Paar.
Idalia und, als Begleiterinnen
An ihrer Hand, die zarten Huldgöttinnen.

Die verliebtheit bezieht sich wol auf Venus; sie ist keine eigenschaft, die die überlieferung im allgemeinen den Grazien zuschreiben würde. Ein anderes ist noch, dass sie zanklust und verdruss zu scheuen pflegen, es kommt in der dem Horaz nachgebildeten ode Telephus (III, 29) vor und entspricht dort dem rixarum metuens Gratia.

Dann ist noch eine stelle in ethischer hinsicht bezeichnend (III, 11):

O Nacht, da nur der Scherz sich regt,
Da keine Neider lauschen,
Und nur die Küsse rauschen,
Wie sinnreich wirst du angelegt.
Wie wird der Liebesgott verpflegt,
Wann selbst die Huldgöttinnen
Auf sein Vergnügen sinnen,
Und nichts als Lust und Scherz sich regt.

Das sinnliche der liebe tritt hier augenscheinlich hervor; keine spur „zärtlicher" liebe zeigt sich. Und das ist recht bezeichnend für Hagedorn. Witkowski, der sehr richtig betont (a. a. o. s. 34), dass die liebe bei den Franzosen jener zeit im ganzen nur der durch körperliche reize erregte sinnliche trieb ist, hat auch hervorgehoben, dass bei Hagedorn in seiner auffassung der liebe der sinnliche witz, die hergebrachte frivolität vorherrscht. Das ist seine

[1]) Theorie der schönen künste und wissenschaften, s. 297.

liebesauffassung überhaupt, ihr müssen sich die Grazien unterordnen; sie lassen nichts innerliches, seelisches aus sich herauslesen. Sie sind noch nicht recht lebendig bei ihm, wiewol sie nicht bloss dekorationsmittel bleiben, sondern doch schon das motiv zu einem gedicht abgeben. Er scheut sich aber noch, sie direkt unter die menschen zu stellen. Es wird wol kein zufall sein, dass er nur in einem traumbild (III, 68) sie munter lachend tanzen sieht und von Amor gefragt wird, welcher er den vorzug gebe.[1])

Dass ihm der begriff der Grazie als idealgestalt eines mädchens noch fremd ist, zeigt ein anderes gedicht (die Vergötterung III, 79), wo er mädchen zu Musen, Ceres, Hebe, Vesta, Proserpina, Juno, Venus, aber nicht zu einer Grazie erhebt, obgleich die beschreibung ganz gut passen würde. Dies ist ganz die methode des 17. jahrhunderts.

Ihr so wohlgepaarten Beyde:
Schönheit und Empfindlichkeit!
Und auch du, o süsse Freude!
Mund, der lächelnd Lust gebeut;
Rosen aufgeblühter Wangen;
Schlaue Blicke; lockicht Haar!
Ihr nur stellet dem Verlangen
Venus oder Phyllis dar.

In der geschichte der deutschen Graziendichtung nimmt Hagedorn keine einigermassen bedeutende stellung ein. Weder eine fleissige behandlung gegebener motive, noch eine selbständige fortbildung lässt sich bei ihm nachweisen. Nur ein anlauf ist gemacht, die Grazien aus mythologischen begriffen zu wirklichen gestalten zu formen. Nur im sinnfälligen traum und auch hier nur mittelbar durch Amor treten sie in beziehung zu den menschen, in unserem fall zum dichter. Eine richtung zum innerlichen, seelischen ist, wie gesagt, nicht nachzuweisen, zumal eine solche dem französierenden dichter überhaupt im allgemeinen fremd war. Aber Hagedorn steht am eingang der anakreontischen dichtung. Er bietet uns einen ausgangspunkt zur beobachtung der fortschritte, die die behandlung des motives im weiteren verlaufe machte; nicht aber bietet er uns selbst den schlüssel für die fernere entwickelung. Die englische richtung, die den ethischen zug belebt und entschieden aufnimmt, was sonst nur gelegentlich hervortrat, giebt hier den ausschlag.

[1]) Der visionäre traum lag ihm nahe. Er ist ein antikes motiv, das speziell bei Horaz verwendung findet. Vgl. Seuffert, Anzeiger f. deutsches altertum 10, s. 621.

Nun wäre es aber verfehlt, diesen fortschritten nur im bereich der eigentlichen anakreontik nachzuspüren. Abseits davon steht eine litterarische erscheinung, die bedeutungsvoll war für die lyrik der zeit, die bedeutungsvoll auch für uns ist. 1745, nach dem tode I. J. Pyras[1]), erschienen die Freundschaftlichen lieder von Pyra und Lange, herausgegeben von Bodmer. Ein zusammenhang mit der anakreontik, im besonderen mit Gleim, besteht insofern, als Pyra zuerst mit nachdruck für reimlose verse eingetreten war, und Gleim vielleicht dadurch auf den gebrauch reimloser verse in den anakreontischen tändeleien geleitet wurde. Er besteht aber auch innerlich; denn der nachdruck, der in diesen gedichten, zumal in denen Pyras auf inneres leben, ethischen gehalt gelegt wurde, verfehlte seine einwirkung auf die zeitgenössische dichtung nicht, und der einfluss der ganzen sammlung ist gelegentlich deutlich nachzuweisen. Pyra hatte eine kräftige, ernste, empfindungsvolle seele, er war ein echter poet. Nach dem bruch mit Gottsched stand er den Schweizern nahe. Die Freundschaftlichen lieder enthalten am schluss eine übersetzung dreier episoden aus Thomsons jahreszeiten von Bodmers hand. So ist auch äusserlich ein zusammenhang Pyras mit den Engländern hergestellt, der sich innerlich nicht verkennen lässt.

Oft freilich kommen die Grazien in den Freundschaftlichen liedern nicht vor; aber schon ist ihr wesen anders erfasst als z. b. bei Hagedorn. Pyra hat eine ganz deutliche vorstellung von seelischer anmut, wobei der äussere reiz durchaus nicht zu kurz kommt; allerdings zeigt sich dies gerade dort, wo die Grazien nicht erwähnt sind, was als neuer beweis gelten kann, dass der anmutbegriff sich nicht im wesentlichen zusammenhang mit den Grazien entwickelte, sondern an menschlichen gestalten, und von diesen auf jene übertragen wurde. Einfluss Anakreons ist bemerkbar, obwol Pyra ihn, wo er im Tempel der dichtkunst (1737) verschiedene antike dichter aufzählt, nicht nennt. Dreimal werden die Grazien erwähnt, einmal Aglaia allein. Ihre dreizahl ist auch hier feststehend: „Als wie drey Gratien mit fest verschlungnen Händen.“[2])

Für die äussere erscheinung der Grazien ist ausser dieser, der gewöhnlichen bildlichen darstellung nur noch eine, durch Anakreon beeinflusste stelle von belang (s. 30):

---

[1]) Vgl. Waniek, I. Pyra, Leipzig 1882.
[2]) Freundschaftliche lieder, DLDenkmale 22, s. 86.

Aber alle Gratien
Tantzen um sie her im Kreise,
Und bestreuen sie mit Blumen,
Doris lächelt, spielt und singt.
Ihr [der Doris] vergnügungsvoller Blick
Macht die trüben Lüfte heiter,
Machet lauter Rosen wachsen,
Und der Lentz herrscht überall.

Der ausdruck „alle Grazien" geht bekanntlich auf Anakreon zurück und ist im 17. jahrhundert schon geläufig. Für die erscheinung gewinnen wir wenig. Es sind zwei vorstellungsweisen, die erste mit verschlungenen händen, der darstellenden kunst entnommen, die zweite, tanzend und blumen streuend, litterarischer überlieferung.

Hat Hagedorn die Grazien im traum tanzen und sich mit rosen bekränzen sehen, so ist hier eine ganz ähnliche vorstellung doch anders behandelt. Die Grazien tanzen wirklich um Doris; sie sind wirkliche gestalten, die mit dem menschen in verbindung treten, an ihm freundlichen anteil nehmen, wie es ihrer eigenschaft als huldgöttinnen entspricht. So haben sie einem knaben ein kränzchen aufs haupt gesetzt (s. 31): „Dessen junges Haar ein Kräntzgen Von den Gratien durchbalsamt." In dieser weise gewinnen sie an sinnlichem leben. Bei Anakreon findet sich der enge verkehr mit den menschen nicht, wol aber in der griechischen Anthologie.

Sie wirken auch auf den menschen. Es ist nicht ausgesprochen, aber durchscheinend, dass die hier Doris zukommenden liebenswürdigen eigenschaften eine gabe der Grazien sind, zumal das „rosen wachsen machen" ausdrücklich ihnen von Anakreon zugeschrieben wird.

Über das wesen der Grazien giebt wieder der Tempel der dichtkunst (a. a. o. s. 86) aufschluss: „Die Tugend und Natur und Anmuth folgten ihr [der poesie] Als wie drey Gratien mit fest verschlungnen Händen." Freilich ist da nur ein vergleich geboten, der aber doch erlaubt, im sinne Pyras in diesen drei begriffen eigenschaften der Grazien zu finden. Anmut ist hier äusserlich, als zierlichkeit, leichte beweglichkeit zu fassen, die tugend ist der hergebrachte zug im weiblichen idealbild, neu aber ist hier natur, von der dichtung verlangt, wie von den Grazien. Die richtung zur natur hatte sich bereits in der litteratur ihre bedeutung geschaffen; Thomsons, Brockes', Hallers werke waren erschienen. Ein zug vom verwickelteren zum einfacheren, vom künstlichen zum natürlichen ist nicht zu verkennen, der übrigens schon im 17. jahrhundert sich zu regen begann. Chaulieu hat seine Graces simples et naives,

und bei Engländern und Deutschen zeigt sich ähnliches. In der theorie der anmut haben wir die „natural grace“ bei Shaftesbury gefunden.

Es ist deutlich und begreiflich, dass das streben nach natürlichkeit und das erwachen des sinnes für anmut in zusammenhang stehen. Darum tritt im 17. jahrhundert der begriff der anmut noch so spärlich und unbestimmt auf. Ein hübsches beispiel in der litteratur gewährt Günther, der sich von allem zwange losriss und zugleich im verständnis der anmut seinen zeitgenossen vorauszueilen scheint.

Über das wesen der Grazien selbst ist bei Pyra nicht mehr gesagt, und auch das verlautet ja nur indirekt. Gleichwol sind wir nicht darauf beschränkt. In den Freundschaftlichen liedern s. 30 findet sich eine vergleichung: „Und wer führt dich an der Hand, Ist's Aglaja oder Doris?“ Ein solcher vergleich giebt gelegenheit, das mädchen (hier die junge frau) wie eine Grazie zu schildern. Die Grazien tanzen dann um sie; sie lächelt, spielt, singt:

Ihr vergnügungsvoller Blick
Macht die trüben Lüfte heiter,
Machet lauter Rosen wachsen,
Und der Lentz herrscht überall.

Schon oben wurde das als wirkung der Grazien dargestellt. Hier ist ein fall, wo wirklich der typus der Grazie auf die frau übertragen zu sein scheint.

Ein ausdruck wie „Das Weib [Eva] sehr reitzend schön, mit unschuldsvollen Minen“ (s. 102) verrät ein ganz anderes frauenideal, als das des 17. jahrhunderts im allgemeinen war. Es geht übrigens auf Miltons epos zurück.

Bezeichnend ist die schilderung der Ekloge (s. 112, wie das vorige im Tempel der dichtkunst):

Hier sass die Ecloge auf einer Rasenbanck.
Die Stirn bepurperte ein Krantz von jungen Rosen.
So schön war Rahel nicht. Sie glich der Sulamith.
Und ihr Gesicht belebt die allerschönste Einfalt
Mit reitzender Gewalt. Ihr Kleid ist schlecht und grün.
Die Lincke füllt der Stab, die rechte eine Flöte.
Zu ihren Füssen liegt ein schneeweis junges Lamm.
Sie singt natürlich schön, und sitzt in einer Laube,
Bald tanzen Lieb und Lust und Unschuld um sie her
Bald aber sitzen sie und winden Blumen Ringe.

Die verse mögen angeregt sein von Gottscheds abhandlung über die idyllen, eklogen oder schäfergedichte.[1]) Jedenfalls tritt wieder der zusammenhang von natur und anmut hervor. So wie die Ekloge könnte auch eine Grazie geschildert sein, in natürlicher schönheit, reizender einfalt, singend, rosen im haar, von liebe, lust und unschuld umgeben. Noch ist das seelische moment nicht betont. Hier kommt nun ein anderes gedicht zu hilfe, das zugleich Pyras sinn für vollendete anmut des körpers und der seele so überraschend zeigt, im nachruf an eine verstorbene ein solches ideales bild weiblicher grazie giebt, dass es trotz einiger länge hierhergesetzt werden muss (s. 166. Aus einem trostschreiben. 2. Charakteristische schilderung):

Die bildende Natur, die Mutter aller Schönheit,
Hatt' in dem Körper selbst ihr Wesen abgedruckt.
Die Jugend grünte noch auf allen ihren Gliedern,
Durch ihre frische Zier war jeder Theil belebt,
Ihr rundes Antlitz schloss in seinem weissen Kreise
Der Anmuth Reichthum ein. Auf ihrer freyen Stirn,
Die immer heiter blieb, stand Redlichkeit und Treue
Im reinsten Glanz gemahlt. Der Augen holdes Paar
Warf seine Strahlen nicht zu stark, auch nicht zu milde,
Und furchtsam abgeschmackt. Ein jeder freyer Blick
Schien stets von jedem Trieb des Herzens sanft zu reden,
War gegen die von Lieb' und sonst von Güte reich.
Der Unschuld reines Feld, die Wangen wurden nimmer
Von eigenem Versehn, nein, nur von andern roth.
Und eh ihr Mund noch sprach, verrieth sein holdes Regen
Was schon ihr Geist bedacht, und jede Red erhielt
Von der Geberden Reiz noch eine grössre anmuth.
Sie sprach, man ward bewegt; Sie schwieg und sie gefiel,
Und niemals durfte sie ein Wort zurücke wünschen,
Ihr Leib war wohlgesezt, und einer Frau gemäss,
Nicht, wider die Natur, zu enge eingepresset.
Die angenehme Art die stets ihr Thun beseelt,
Gab jeden Reizungen ein zierliches Geschicke
Und alles war demnach natürlich ohne Zwang.

Man muss sich die üblichen leichengedichte vergegenwärtigen, um das vorliegende so recht würdigen zu können. Liebevoll wird auf jeden zug eingegangen, die vorzüge des körpers und des geistes werden lebendig dargestellt, so dass man thatsächlich die „charakteristische" schilderung einer person vor sich zu haben glaubt, während bei genauerem zusehen gerade das fehlen individueller einzel-

[1]) Crit. dichtkunst [1] s. 381 ff. II. t., III. kap.

heiten hervortritt und klar wird, dass wir hier nur einen allgemeinen idealen frauentypus beschrieben sehen.

Welcher unterschied aber zwischen diesem typus und jenem früherer zeiten! Dort kalte schönheit, hier „jeder teil durch ihre frische zier (= anmut) belebt.“ Dort ein allgemeiner tugendbegriff, hier vorzüge des herzens, treue, redlichkeit, liebe, güte. Pyra legt ganz offen das hauptgewicht darauf, die anmut hervortreten zu lassen, den begriff zu verkörpern, wie er sich ihm wol durch Breitinger und Shaftesbury gebildet hatte. Denn auch letzteren kennt er offenbar; die verse „Die bildende Natur, die Mutter aller Schönheit Hatt' in dem Körper selbst ihr Wesen abgedruckt“ sind ganz im sinne der schönheitslehre Shaftesburys (The moral. III, 2). Es ist interessant, dass Pyra in der schilderung der gestorbenen fast ausschliesslich bei dem gesichte, das hauptsächlich der sitz der anmut ist, verweilt. Auf der heiteren, freien stirn steht treue und redlichkeit. Die blicke der holden augen sprechen sanft von den trieben des herzens. Die wangen erröten, wird der unschuld nahe getreten, des mundes holdes regen verrät schon, ehe er spricht, was der geist bedacht. Der reiz der geberden giebt noch grössere anmut. Es ist schönheit der bewegung, kundgebend schönheit der seele. Ihr thun ist beseelt. Alles an dem jugendlichen körper ist natürlich ohne zwang. Der sinn für leben, bewegung, fortschritt und zugleich für das einzelne, kleine ist von dem verständnis der anmut untrennbar. Er ist Pyra eigen, und Seuffert hat ihn bei ihm in der beobachtung der natur schon festgestellt.[1])

Es ist klar, dass hier die anmut nicht unbewusst instinktiv zum ausdruck gebracht wurde, wie gelegentlich bei den dichtern des 17. jahrhunderts. Die bedeutung des gedichtes liegt eben darin, dass mit bewusstsein die grazie, die in der anmut des körpers schönheit der seele ausspricht, als weibliches musterbild verkörpert ist.

In der theorie ist diese anmutauffassung von England gekommen und auch in der dichtung zuerst dort bethätigt. Es ist nicht denkbar, in der französischen poesie des 17. jahrhunderts auf verse zu stossen, wie z. b. die Miltons[2]):

> Neither her outside form'd so fair, nor aught
> In procreation common to all kinds ....

[1]) In der anzeige des Waniekschen buches, Anz. f. deutsches altertum 10, s. 258 f.

[2]) Paradise lost VIII, v. 596 ff.

So much delights me as those graceful acts,
Those thousand decencies that daily flow
From all her words and actions mixt with love
And sweet compliance, which declare unfeigned
Union of mind, or in us both one soul.

Oder gar wie die deutlich Shaftesburys einfluss verratenden verse Gays in der „Epistle to a lady"[1]):

Beauty and wit were sure by Nature join'd,
And charms are emanation of the mind;
The soul transpiercing through the shining frame
Forms all the graces of the princely dame.
Benevolence her conversation guides,
Smiles on her cheek, and in her eye resides.
Such harmonie upon her tongue is found,
As softens English to Italian sound.
Yet in those sounds such sentiments appear
As charm the judgement, while they sooth the ear.

Das ist die englische richtung in der Graziendichtung, und von Pyra muss gesagt werden, dass er sie voll aufgenommen und bewusst weitergeführt hat.[2])

Gleim ist ihm auf diesem wege nicht gefolgt; er blieb bei den Franzosen stehen. Man möchte voraussetzen, dass Gleim, den wir als den führer der anakreontischen poesie betrachten, wie sie ja von seinem zusammenleben mit Götz, Uz und Rudnik in Halle ausgeht, auch für die ausbildung des Grazienmotives viel gethan habe. Gewiss hat er durch die grosse verbreitung seiner gedichte seine sinnliche vorstellung von tändelnden Grazien in weite kreise getragen, und es muss darum seine poesie sorgfältig auf sie hin betrachtet werden; aber es wird sich herausstellen, dass er weniger als andere für die entwickelung ihrer gestalten und des damit verbundenen begriffes gethan hat, offenbar weil seine anakreontik und seine dichterische fähigkeit überhaupt zu wenig tief waren. So wird die untersuchung über das Grazienmotiv zugleich ein mittel zur erkenntnis des ästhetischen wertes im ganzen. In den Scherzhaften liedern Gleims (1744), mit denen sich die anakreontik thatsächlich zur geltung brachte, sind die Huldgöttinnen ein einziges mal erwähnt, und zwar in einer aus Anakreon übersetzten strophe.[3]) Die

[1]) Gay, Poetical works, London 1811, s. 280.

[2]) Lange tritt in den Freundschaftlichen liedern in dieser beziehung überhaupt nicht hervor.

[3]) Sämtliche Schriften des Herrn F. W. Gleim, Amsterdam 1770. Da jedoch von der mir vorliegenden ausgabe ein teil fehlt, und aus rücksicht

weiteren erwähnungen der Grazien in Gleims werken verteilen sich folgendermassen. Zwei stellen im einleitungsgedicht zum ersten buch der Fabeln und in diesem selbst, entstanden 1755, erschienen 1756, eine in den Petrarchischen gedichten 1764, drei in den Liedern nach dem Anakreon 1766, zwei in den Neuen liedern 1767, acht in den Briefen Gleims an Jacobi 1768, vier in den Oden nach dem Horaz 1769, drei in dem gedicht An die Musen 1772, eine im dritten buch der Fabeln (erschienen 1786), eine in Einigen gedichten für einige leser auf den kongress von Reichenbach und auf die kaiserwahl zu Frankfurt am Main 1790, vierzehn in der gegenschrift gegen die Xenien Kraft und schnelle des alten Peleus 1797; diese letzte zahl ist aber minderwertig, weil hier „Grazien" siebenmal den unentbehrlichen reim zu „Xenien" bildet. Ferner weisen zu verschiedenen zeiten entstandene episteln und oden der gesamtausgabe zehn stellen auf, die Einzelnen gedichte drei, sowie ein gedicht nach einem stücke der Elite de poésies fugitives, London 1764, zwei (entstanden 1769). Wol keines der einschlägigen gedichte geht über die letzten sechziger jahre zurück. Bei den meisten zeigt dies die datierung oder der name des adressaten. Vier stellen stehen mit Jacobi in verbindung, eine epistel ist an Bertuch gerichtet, eine an Grandison[1] (1. mai 1779), eine an Heinse (in Rom), eine von Lauchstädt an Schmidt, eine ode an Ch. H. Müller. Dieser überblick über die erwähnung der Grazien in Gleims werken ist zwar nicht für die ganze entwickelung massgebend, zeigt aber, dass bei ihm wenigstens der Grazienkultus in den sechziger jahren seinem höhepunkte zustrebt. Um aber ein gesamtbild der vorstellung Gleims von den Grazien zu gewinnen, werde ich auch spätere stellen in betracht ziehen.

Gleim gebraucht achtmal die bezeichnung „Huldgöttinnen", sonst immer Grazien. Gründe der metrik mögen bei der wahl des ersteren namens mitgewirkt haben; im plural wenigstens kam die zweite hebung etwas besser zur geltung als in dem sonst beliebteren „Grazien"; den singular reimt er sogar einmal auf schäferin. Einmal (IV, 120) wird eine umschreibung angewandt: „Die Dreye der Göttinnen, die schön durch sanfte Sitten sind." Der ausdruck „Charitinnen" oder „Charites" ist ganz vermieden, selbst in den

---

auf spätere gedichte citiere ich nach den Sämtlichen werken, Carlsruhe 1819—1820 (II. s. 201).

[1]) Graf Stolberg-Wernigerode, von Gleim so genannt. Vgl. Körte, Gleims leben, Halberstadt 1811, s. 320.

übersetzungen und nachdichtungen aus Anakreon: hier setzt Gleim regelmässig huldgöttinnen ein. Die dreizahl[1]) dieser gottheiten erhellt aus der eben angeführten stelle, sowie aus II, 201 „du vierte Grazie“, oder wenn er die Grazien[2]) benennt Euphrosine, Aglaia, Doris: „So soll die dritte Grazie heissen.“[3])

Dass sie schwestern sind, ist die allgemeine annahme. Sie findet ausdrückliche bestätigung in einem epigramme aus Des alten Peleus kraft und schnelle (IV, 289): „Und da fand im Haine Der Schwestern die Eine [Grazie] Sicherheit erst.“ Über ihre eltern äussert sich Gleim nicht.

Ihr aufenthalt ist nach der eben angeführten stelle ein hain, ohne nähere bestimmung. Zwei andere stellen verweisen sie auf den Helikon.[4])

Von der äusseren erscheinung der Grazien geben die Scherzhaften lieder keine vorstellung; es heisst hier nur in einer übersetzung Anakreons: „Um ihren Hals wie Marmor Lass die Huldgöttinnnen fliegen“ (II, 101), sie sind also geflügelt wie Amoretten. Etwas mehr bieten zwei stellen im ersten buch der fabeln:

Um seinen [Friedrichs] Thron im glänzenden Berlin
Stehn Grazien und Musen; ihren Tänzen
Sieht er oft zu, sie werfen ihn,
Nicht ohne Neid, mit ihren Lorbeerkränzen. (I, 77)
Du [Gerstenberg], dessen kleinen Liederband
Sie [die Grazien] gern, mit eigner Hand
Dianens Nymphen zum Geschenke bringen.[5]) (I, 105.)

---

[1]) In der epistel an Jacobi II, 237 spricht er allerdings von einem reichstag der Grazien, was doch eine mehrheit voraussetzt.

[2]) Briefwechsel zwischen den Herrn F. W. Gleim und J. G. Jacobi, 1768, s. 237.

[3]) In demselben Briefwechsel kommt noch einmal der name Euphrosine vor und zw. in einer übersetzung aus dem italienischen des Rolli, wobei das original aber ohne besondere namensnennung nur von Grazien im allgemeinen spricht (s. 178).

[4]) Von Anakreon wird gesagt (I, 363): „Er sang am Helikon Den Musen Liederchen Und küsste Grazien . . .“ Ferner heisst es (IV, 69): „Dein Brocken wird ein Helikon, Auf dem mit Grazien und Musen Du tanzen wirst.“

Diese angaben über namen und aufenthalt stammen alle erst aus der zeit nach der bekanntschaft mit Jacobi. Belanglos in dieser hinsicht ist IV, 120: „Und der Jacobi, den die Dreye Der Göttinnen, die schön Durch sanfte Sitten sind, mit ungesehner Weihe Sich weihten, in Athen . . .“ Dies Athen ist offenbar nur dem bedürfnis eines reimes auf „schön“ zu verdanken.

[5]) Bezieht sich auf Gerstenbergs Tändeleien, die 1759 erschienen; daher ist diese stelle (der schluss der fabel mit der nutzanwendung) erst nach

Die Grazien tanzen: das alte motiv; sie tragen kränze.[1]) Gleich hier tritt die lebende gestaltung der Grazien darin hervor, dass sie in verschiedenen körperlichen situationen vorgestellt werden: sie stehen am throne, sie tanzen, sie werfen dem könig kränze zu; dann wieder bringen sie den Nymphen einen liederband.[2])

Den Liedern nach dem Anakreon (1766) ist folgendes zu entnehmen:

Huldgöttinnen schmücken sich
Schon mit Blumenkränzen. (II, 150)
Wenn sich die Huldgöttinnen schmücken
Und eine vor der andern glänzt
Und Einfalt sieget, dann ist Amor,
O Rose, nur mit dir bekränzt. (II, 122.)

Der sinn dieser stelle scheint zu sein, dass die Grazien in der einfachheit ihres schmuckes sich gegenseitig überbieten. Jedenfalls schliessen die worte des dichters aber in sich, dass die Grazien mehr geschmückt sind als Amor, der sich mit rosen begnügt. Wie der schmuck der huldgöttinnen, der nach der andern stelle aus blumenkränzen besteht, hier gedacht ist, lässt sich nicht erschliessen, zumal Gleim auch von Anakreon sich hier entfernte.[3])

In dem berühmten Gleim-Jacobischen Briefwechsel zeigen sich die Grazien zunächst als jung und schön (a. a. o. s. 47). Gleim vergleicht vier junge, schöne frauen mit vier Grazien. „Unter vier Grazien . . . in Wahrheit unter vier der schönsten jungen Frauen ein Mädchen war darunter, es möchte nicht unzufrieden seyn, wenn sie es läse, dass ich sie zu einer Dame mache . . .“ Dass die drei-

---

dieser zeit entstanden. — Die Tändeleien selbst bieten für unsere zwecke nichts besonderes; sie werden später einmal zu erwähnen sein.

[1]) Den lorbeer hat Gleim in rücksicht auf die verherrlichte heldenpersönlichkeit gewählt. Auch Göring hat, wie wir sahen, Nymphen und Grazien nebst manchen blumen lorbeerlaub pflücken lassen, Jupiters capitol zu zieren.

[2]) Der zusatz „mit eigner hand“ verdankt sein entstehen wol dem reimbedürfnis, denn er ist inhaltlich ganz überflüssig, erfüllt aber nebenbei den gewiss nicht beabsichtigten zweck, durch erwähnung der hand der sinnlichen Grazienvorstellung des lesers ausgestaltend nachzuhelfen.

[3]) Dieser sagt an der betreffenden stelle Bergk, Poetae lyr. s. 322: *ῥόδον ᾧ παῖς ὁ Κυθέρης στέφεται καλοὺς ἰούλους Χαρίτεσσι συγχορεύων*. Gleim hat den tanz Amors mit den Grazien hier ganz bei seite gelassen. Auch in der erstern stelle folgt Gleim nicht genau seinem vorbild, nach dem die Chariten rosen wachsen lassen (*Χάριτες ῥόδα βρύουσιν*).

zahl bei solchen vergleichen überschritten werden kann und überschritten wird, ist erklärlich. Bemerkenswerter ist, dass Gleim frauen mit Grazien vergleicht, freilich junge frauen, die vielleicht noch nicht alles mädchenhafte in der erscheinung abgestreift hatten, wird ihnen doch auch ein mädchen zugezählt. Gewiss hat Gleim dabei ebenso wenig wie Pyra (obwol dieser auch eine junge frau, die schon ein kind hat, einer Grazie vergleicht) die traditionelle jungfräulichkeit der Grazien aufgeben wollen. Bei nicht bestimmten vorstellungen muss jeder einzelne die grenzen jener körperlichen und geistigen beschaffenheit ziehen, die ihm notwendig erscheinen; innerhalb derselben muss ein vergleich mit anderem stimmen, darüber hinaus liegendes braucht ihn nicht zu stören. Es müssen also nicht alle qualitäten der frauen auf die Grazien passen, mit denen er sie vergleicht. Andererseits erhellt, dass eine unbestimmte vorstellung beim vergleiche mit einer bestimmten wahrnehmung unwillkürlich von dieser züge entlehnt. So mag Gleim für seine vorstellung von Grazien sich einiges angeeignet haben aus einem kupferstiche, auf dem Amor als schulmeister von mädchen umringt ist und sie in der liebe unterrichtet. Die mädchen werden ihm zu Grazien:

Da sitzen Grazien und hören
Ihn seine hohe Weisheit lehren,
Denn hohe Weisheit lehret er!
Man siehet es an seiner Miene.
Schon lächelt Doris lieblicher,
Aglaja wird gefälliger,
Was aber knieet Euphrosine[1];
Sind seine Lehren ihr zu schwer?
(Briefwechsel mit Jacobi s. 237.)

Gleich treten hier die Grazien sinnfällig in die erscheinung. So muss Gleim sich die Grazien vorgestellt haben. Dass das bild mädchen darstellt, kommt nicht mehr in betracht.

Wie beweglich, lebendig, ja aktiv Gleim sich die jungen schönen schwestern dachte, geht auch aus anderen versen hervor (Briefwechsel s. 341):

Die Grazien und Musen kamen
In Streit darüber, und da nahmen
Die Grazien den Liebesgöttern

---

[1]) Kniend hat die Grazien noch eine spätere stelle (II, 348):
Und gerne seh ich Grazien
Vor Gott auf ihren Knien.

Das schöne Briefchen, schrieben's ab
Auf Lilien und Rosenblättern,
Und schenkten sie den Liebesgöttern.

Oder: Epistel an Jacobi (II, 237): „den Grazien . . . Auf ihrem Reichstag säuberlich Umringen, und einmüthiglich Zu ihrem Dichter ihn erwählen . . ."

Von ihrer körperlichen erscheinung sagen die verse: Amor schläft oder wacht „Auf Rosenwangen oder Busen Der Nymphen, Grazien und Musen," recht wenig. Eine der Oden nach dem Horaz (1769) giebt aufschluss, dass sich Gleim die huldgöttinnen bekleidet vorgestellt hat (II, 83): „Und alle Huldgöttinnen waren, In Flor gehüllet, weggeflohn."[1]) Vgl. die ode an Ch. H. Müller (IV, 124): „Die holden Grazien in ihren sanften Hüllen."

Es ist geläufig, dass die spätere antike kunst von der bekleidung der Grazien abgegangen ist und jene darstellung der nackten, sich umfassenden Grazien geschaffen hat, die bis in unsere zeit nachwirkt. Rafaels Grazien sind bekannt. Auch Guido Reni malte sie; das gemälde wurde von Strange in kupfer gestochen, und die Bibliothek der schönen wissenschaften und künste (V, 1, s. 188) giebt eine beschreibung des stiches.[2]) Wann und wie die Grazien in der deutschen kunst zuerst abgebildet wurden, vermag ich nicht festzustellen; Klotz[3]) erwähnt eine magdeburgische schaumünze aus dem jahre 1622, auf der Venus und die drei huldgöttinnen auf einem postwagen stehend abgebildet waren.

Die nackte Graziengruppe allgemein bekannt zu machen, waren aber gewiss die schriften Joachims von Sandrart von einfluss, nicht bloss in den letzten jahrzehnten des 17. jahrhunderts, sondern auch noch im 18. Klotz citiert Sandrarts Akademie. Noch 1772 wurde die „teutsche Akademie der Bau-, Bildhauer- und Malerkunst" neu herausgegeben von Volkmann und in den Frankfurter gelehrten anzeigen[4]) von Goethe besprochen. In dem werke Sculpturae veteris Admiranda, sive delineatio vera perfectissimarum eminentissimarumque statuarum etc. (Nürnberg 1680, tafel q) sind die drei Grazien nach einem antiken muster abgebildet, sich umfassend, nackt, blumen im

---

[1]) Auch Gresset kennt die Grazien in trauerkleidung: „Des graces en deuil escortée." Oeuvres de M. Gresset, Londres, 1748, s. 133.

[2]) Vgl. Klotz, Beytrag zur Geschichte des geschmacks und der kunst aus münzen, s. 153.

[3]) Ebenda s. 53.

[4]) DLDenkmale 7/8, s. 589.

haar. Die unterschrift lautet: Tres sunt, Euphrosyne, Charites, Aglaja, Thalia. Eine erläuterung (s. 17) sucht nach antiken quellen die Grazien zu deuten. Eine deutsche erläuterung nebst einer kleinen abbildung zuvor enthält die „Iconologia Deorum, oder Abbildung der Götter“ (Nürnberg 1680, s. 191—194). In der „Teutschen Akademie“ (Nürnberg 1675) ist die gleiche tafel enthalten wie in den Sculpturae admiranda.

Um die mitte des 18. jahrhunderts konnte Lipperts sammlung von gemmenabdrücken, die unter dem namen Daktyliothek bekannt und seiner zeit berühmt wurde, die aufmerksamkeit von neuem auf die antike Graziengruppe richten. 1755 war das erste und zweite 1762 das dritte tausend erschienen, wozu Christ lateinische erklärungen geschrieben hatte. 1767 gab Lippert zweitausend davon mit deutschem kommentar heraus. In dieser sammlung enthalten die nummern 763—767 darstellungen der Grazien, während 291 und 292 nach Lippert keine Grazien sind, wiewol man sie leicht dafür halten möchte, sondern Venus, Minerva und Juno (vor Paris). Auf drei steinen sind die Grazien nackt, der vierte 764 (= 765), der lieblingsstein der Alten nach Lippert, zeigt sie bekleidet, nur die nicht, die den rücken zukehrt. Im text heisst es (s. 271): „Die drey Grazien (*Χάριτες*), Göttinnen der Annehmlichkeiten, der Dankbarkeit und der Sitten. Nach der gemeinsten Meynung sind ihre Namen Aglaja, die Glänzende; Thalia, die Blühende, und Euphrosyne, die Freudige. Sie waren Jupiters Töchter, und Jungfrauen. Doch macht Homerus eine derselben, nämlich die Aglaja, zur Gemahlinn des Vulkanus. Sie waren nebst den Nymphen, die Gespielinnen der Venus . . . Man stellet sie gewöhnlich ganz nackend vor, wie sie auf dem Stein (Nummer 768) sind, da sie einander umfassend, die eine vorwärts, die andere seitwärts, die dritte von hinten sich wendet. Sie wurden aber von den ältesten Künstlern auch bekleidet vorgestellet. Pausanias erzählet, dass die Eleer sie in einer goldenen Kleidung, das Gesicht, nebst den Händen und den Füssen, in weissem Marmor abgebildet, und der ersteren eine Rose, der zweiten einen Würfel, und der dritten einen Myrtenzweig in die Hand gegeben hätten . . .“ Dass die Grazien von den ältesten künstlern bekleidet, später nackt dargestellt wurden, erwähnt auch Hederichs Lexicon mythologicum[1]) im artikel über die Grazien. Im § 8 (deutung) werden durch-

[1]) Erschien zuerst 1724 in Leipzig und wurde in verschiedenen auflagen durchs ganze jahrhundert verbreitet.

scheinende kleider vorausgesetzt. „Ihre Kleider sind durchscheinend, weil die Wohlthaten wollen gesehen seyn.“

Da die bildwerke und auch teilweise die antike litteratur eine vorstellung nackter Grazien vermittelten und begünstigten, fällt es auf, dass trotzdem die vorstellung bekleideter Grazien um sich greift. Es ist zurückzuweisen, dass zuerst der gedanke hierfür entscheidend gewesen sei, die jungfräuliche sittsamkeit und scham, die den Grazien eigen, verlange kleidung. Dieser gedanke, der später als grund angegeben wird, ist allerdings richtig; in dem empfinden des 18. jahrhunderts liess sich die naive nacktheit der antike mit der empfindlichen keuschheit und tugend der Grazien schlecht vereinen. Massgebend aber war vor allem, dass sich die erscheinung der Grazien nach gestalten des lebens oder nach menschenbildern formte, die der dichter vor augen hatte. Diese werden ihm zu Grazien. Sie sind selbstverständlich bekleidet; und also die dafür eingesetzten Grazien ebenfalls. Aber die kleider sind, wie schon die stellen bei Gleim zeigen, leicht zu denken, als flor, sanfte hüllen, die den reiz des körpers nicht verdecken, auch den busen halb oder ganz entblösst lassen, wie es nun einmal modern-anakreontische mode war. Diese wurde hervorgerufen oder doch befördert durch die zeitübliche tracht; schon nach dem tode Ludwigs XIV. rückte der halsausschnitt des gewandes tiefer herab, mindestens bis zur hälfte der brust; später glitt er noch mehr herunter, bereits vor der mitte der siebziger jahre dergestalt, dass eine auch nur mässige bewegung des oberkörpers hinreichte, die brust nahezu gänzlich zu enthüllen; ein halstuch, mouchoir de cou, gemeiniglich lose um die brust gelegt, liess diese nicht selten in ganzer fülle hervorblicken.[1]) Ganz selbstverständlich ist die bekleidung der Grazien, wo sie in dramatischen stücken (balletten u. s. w.) auftreten, wie bei Besser und König. Aber auch da, wo, wie in den zwei angeführten stellen Gleims, die bekleidung der Grazien am wenigsten inhaltlich nötig wäre, wird an ihr festgehalten. Gewiss hat daran die zeitgenössische malerei mit ihren die kleidermode in sinnlich-anakreontischer auffassung steigernden darstellungen zarter leicht umhüllter mädchengestalten anteil. Wir sehen also in der bekleidung der Grazien, dass die göttinnen dem antiken olymp entrückt, dem leben der gegenwart genähert werden. Sie sind vermenschlicht und gerade dadurch wurden sie der dichtung mehr als zier, wurden ihr inhalts-

---

[1]) Vgl. Weiss, Kostümkunde III, 2, s. 1215, 1229 f.

volle gestalten. Die gleiche entwickelung zeigt sich auch darin, dass ihre körperliche, bildartige erscheinung nicht beschrieben wird, dass sie dagegen in mannigfacher menschlicher bewegung gerade bei Gleim gezeigt werden. Sie stehen, sitzen, knien, gehen, fliehen davon, tanzen, umringen, begrüssen (IV, 73 „ein kleiner Amor — Von einer Grazie begrüsst"), schmücken sich mit blumen, werfen kränze. Sicher steht diese belebte thätigkeit mit dem gesamtcharakter der litteratur in verbindung. Wie überhaupt leben in die poesie kam statt ruhender schilderung, so wurden eben auch die Grazien lebensvoll und bewegt. Und dies wieder kam der gleichzeitigen theorie entgegen, die eben in der bewegung einen wesentlichen bestandteil der durch sie repräsentierten eigenschaft, der grazie, erkannte.

Über diese grazie, die begabung also und den charakter der Grazien, hat Gleim in der zeit vor dem bekanntwerden mit Jacobi ebenso wie über ihre erscheinung wenig gesagt, und auch dies wenige muss indirekt aus gelegentlichen bemerkungen erschlossen werden. Die Grazien und Musen, erzählt Gleim (I, 77), tanzen vor König Friedrich und werfen ihm kränze zu[1]); sie freuen sich der tändeleien Gerstenbergs (I, 105); der dichter küsst die Grazien und ist mit ihnen froh (I, 363). Die ersten stellen sind aus dem 1. buch der Fabeln, die letzte aus den Neuen liedern (1767). Aus allen tritt die eigenschaft des spielenden, tändelnden (im anakreontischen sinne) hervor; damit ist der charakter des frohsinns, der heiterkeit unmittelbar verbunden.

Denselben charakter behalten die Grazien bei Gleim auch später; er spricht aus zwei stellen des Briefwechsels. Einmal schreibt Gleim (a. a. o. s. 92): „Das Wort Quartanten möchte den Grazien, die meinen Jacobi lesen sollen, allzuschwer auszusprechen seyn." Ein andermal sagt er in einigen, schon angeführten versen, die Grazien und Musen seien in streit (wettstreit um den besitz) gekommen über einen brief in versen von Jacobi, worauf die Grazien das briefchen genommen, auf lilien und rosenblätter geschrieben und diese den liebesgöttern gegeben hätten. Ernst und schwerfälligkeit ist also diesen Grazien fremd.

---

[1]) „Nicht ohne Neid" heisst es. Das passt nicht zum wesen der Grazien, selbst wenn man das wort ohne hassinhalt fasst. Grimms DWB. s. v. 4) Klopstock. Friedrich soll eben in diesen versen gepriesen, selbst über die Grazien erhöht werden; darum müssen sie auch, wie schon oben gesagt, den ihnen nicht anstehenden lorbeer tragen.

Als anderer bestandteil ihres wesens tritt dazu die „Zärtlichkeit." In den Oden nach Horaz (1769) ist das Horazische „gratiae decentes" (Od. I, 4) sehr frei mit „zärtliche Grazien" wiedergegeben (II, 176), da decens zierlich, höflich bedeuten kann, aber nicht den sinn „zärtlich" in sich schliesst.

Die vereinigung von zärtlichkeit mit spiel geben einige verse aus dem gedicht Zur geschichte der Grazien (II, 243):

Wenn Göttin oder Muse spricht,
So sieht man Ernst und Gottheit im Gesicht,
Und Zärtlichkeit und Anmuth fehlet
In keiner Grazie Gesicht.
Mus' oder Göttin hätt' ich nicht
Zu meiner Schäferin erwählet;
Denn Ernst und Gottheit schicken sich
Zum Spiele nicht, ich hätte mich
Mit einer Grazie vermählet.[1])

Die Grazien treten hier ganz in den bereich des menschlichen. Sie verlieren mit dem ernst auch die gottheit, die sich Gleim mit jenem verbunden denkt. Die Grazie wird zur „Schäferin"; sie trägt die züge des anakreontischen mädchens: scherz, tändelndes wesen, zärtlichkeit. Da Gleim sagt, die „Anmut" zeige sich im gesicht, so dürfte er sie als beweglich heiteren ausdruck in auge und mienen aufgefasst haben.

Der gesamteindruck der Grazien spricht sich dann in der bezeichnung „hold" aus (IV, 124, 291). Indirekte angaben, auf dem wege einer zweifachen vergleichung, giebt das gedicht „An Apoll" (IV, 61):

Ein Weib mit liebevollem Busen?
Zu welchem Huldgöttinnen gehn,
Um ihres gleichen itzt zu sehn,
Wie Pallas klug, wie Venus schön,
Und sanft wie eine deiner Musen?

Darnach sind die Grazien schön, liebevoll, sanft und klug. Liebevoll und sanft decken sich wol mit der schon beachteten bezeichnung zärtlich. Die klugheit findet keine weitere erwähnung. Dagegen heisst es (IV, 120) wieder: „Die Dreye Der Göttinnen, die schön Durch sanfte Sitten sind." Edle und holde sitten rühmte auch

---

[1]) Diesen gegensatz hat z. b. Chaulieu nicht. (Oeuvres à la Hage 1777 II, s. 88): . . . une belle, Dont le savoir et la beauté Font douter s'il faut qu'on l'appelle Muse, Grace ou Divinité.

Gottsched an den Grazien. Der gedanke „schön durch sanfte sitten" ist ein ausfluss der kalokagathie in moderner fassung.

Dazu kommt als weiteres moment die unschuld, die von der schäferdichtung mit andern pastoralen requisiten in die anakreontik übergegangen ist. Die unschuld wird die schwester der huldgöttinnen genannt (IV, 268) und in der Epistel an Bertuch wird gesagt (IV, 85):

Lavater selbst, der Seelenspäher,
Erblickte nicht den kleinsten Scherz,
Der einer Grazie den Schmerz
Der guten Seele geben könnte,
Die ihren Geist zu Gott erhebt,
Und noch in ihrer Unschuld lebt,
Als wie in ihrem Elemente.

Aus diesen versen geht so viel hervor, dass der Grazie die „gute seele" verliehen ist, deren element leicht verletzte unschuld und frömmigkeit ist.

Diese wenigen fälle, die uns die Grazien seelisch näher bringen machen den eindruck des zufälligen, der grundvorstellung der Grazien bei Gleim nicht wesentlich angehörigen. Keiner geht in eine frühere zeit zurück, und die vorstellung der guten, frommen seele ist eine andere als die der heiteren, küssenden Grazien. Diese ist ihm wirklich eigen, während das hervortreten des seelischen wol fremdem einfluss zu verdanken ist.

Auch aus ihrer verbindung mit andern gottheiten lässt sich bei Gleim wenig für ihre eigenart erschliessen. Ihre traditionelle bedeutung als begleiterinnen der Venus haben sie nur in einer nachahmung von Horaz Od. I, 4, wo sie kranzgeschmückt von ihr geführt werden (II, 176). Dagegen erscheinen sie sehr oft mit den Musen zusammen, schliesslich in ganz formelhafter verbindung.[1]) Den Musen entgegengesetzt haben wir sie zwar einmal getroffen (II, 243); zärtlichkeit und anmut der Grazien wurde gegen ernst und gottheit der Musen gestellt. In den meisten fällen aber folgt der dichter jener tradition, die Grazien und Musen zusammenbringt, ohne einen tieferen sinn damit zu verbinden oder ihn gar durch worte anzudeuten. Eine anzahl solcher fälle wurde im vorhergehenden bei anderen gelegenheiten erwähnt. Ein und das andere mal tritt ein anakreontisches motiv hervor, so wenn sich Grazien und Musen um ein briefchen Jacobis streiten (Briefw. s. 341), wenn Anakreon am

[1]) Zu der befestigung der verbindung könnte auch die gemein- des namens Thalia mitgewirkt haben.

Helikon den Musen lieder singt und Grazien küsst (I, 368), wenn Grazien, Musen und die götterchen der freude Jacobi umringen und ihn zu ihrem dichter wählen (II, 237). Ganz formelhaft ist es, wenn jemand „spötter der Musen und der Grazien“ genannt wird (II, 175), oder wenn Gleim ausruft: „Verzeiht, ihr Grazien! ihr Musen!“ (IV, 271).

Auch die verbindung Amors mit den Grazien geht ins altertum zurück. Sie findet sich in einem der Gedichte nach dem Anakreon (II, 122; s. oben s. 108). Ein andermal benutzt Gleim ein modernes motiv (I, 339):

Beym allerschönsten Frühlingswetter
Begleitete der Liebesgötter
Und Grazien vereinte Schaar,
Sie, welche selber eine war.

Erweitert ist die götterschar im Briefwechsel s. 196:

Liebesgötter, Grazien und Musen machen
Einen Reihen um sie her; sie gehet still,
Eine Göttin, unter ihnen; Scherz und Lachen
Folget, weil sie gutes will.

Einige verse gestatten aus der Epistel an Heinse (IV, 73) einen schluss auf den inhalt der zusammenstellung Amors mit den Grazien:

. . . wo seine Pfeile,
Die kleinen treffenden, nicht mehr
Ein kleiner Amor, unermüdet,
Von einer Grazie begrüsst,
Auf Brutus und auf Cato schiesst.

Gleim scheint hier bewusst einen zusammenhang zwischen anmut und liebe anzudeuten, insofern als strenge und härte durch die liebe erweicht und der grazie zugänglich wird, indem diese der liebe zur seite tritt.

Bereits früher angeführt wurde eine stelle aus dem Briefwechsel, wo die bewusste herstellung des zusammenhanges deutlicher hervortritt: Amor giebt den Grazien unterricht in der liebe (s. 237). Auch hier ist die liebe der beeinflussende teil. Die grazie ist diesmal schon vorhanden, sie wird durch die liebe erhöht. „Schon lächelt Doris lieblicher, Aglaia wird gefälliger.“

Wir konnten früher feststellen, dass zwei arten, die Grazien mit den menschen in verbindung zu bringen, die ältesten sind. Der einfache vergleich eines weiblichen wesens mit einer Grazie und die erklärung liebenswürdiger eigenschaften als gabe der Grazien.

Die zweite wächst leicht aus deren bedeutung als göttinnen der wohlthaten; in ihr liegt der keim zur entwickelung eines vertrauteren verkehrs der Grazien mit den menschen gleich dem der feen, während der vergleich die sinnliche darstellung durch anschauliche züge bereichert und zur ausbildung jenes verkehres dadurch beiträgt, dass er die Grazien auf das menschliche niveau setzt, sie in der erscheinung menschlich gestaltet, an menschlichen geschicken anteil nehmen und freude und leid fühlen lässt.

Als gewöhnlichste art des vergleiches wurde die bezeichnung vierte Grazie gefunden. Gleim hat sie in der nachdichtung eines französischen gedichtes (II, 206), ohne dass der französische text etwas entsprechendes enthielte. Im Briefwechsel wird einmal (s. 237) statt der dritten Grazie Doris eingesetzt („So soll die dritte Grazie heissen"). Beides ist eine schmeichelhafte huldigung, die allerdings durch ihre üblichkeit an wert verliert.

Schon früh werden drei mädchen den drei Grazien verglichen, später wird sogar, in Deutschland erst während des 18. jahrhunderts, bei solchen vergleichen die rücksicht auf die dreizahl fallen gelassen. Ein mädchen heisst zunächst nicht mehr etwa die vierte Grazie, sondern allgemein eine Grazie (vgl. die schon angeführten verse I, 339, IV, 61); und später erhalten diesen namen auch viele (vier Grazien: Briefwechsel s. 47; Laucha-Grazien: Epistel aus Lauchstädt IV, 60; Landes-Grazien: Kraft und schnelle des alten Peleus). Auch findet sich die uns von andersher schon bekannte form des vergleiches: ein mädchen wird über die Grazien erhoben (I, 363).

Andererseits wirken die Grazien auf die menschen ein, körperlich sowohl wie geistig; doch ist dies bei Gleim nur selten direkt ausgesprochen. Ein dem italienischen des Rolli [1]) nachgedichtetes sonett (Briefw. s. 178) hat folgende verse:

Dich, o Mund, um den ich schon so lange buhle,
Hatten alle Grazien in der Schule!
Euphrosine lehrte küssen, lehrte dich
Dieses Lächeln, dieses Schweigen, dieses Reden.

---

[1]) Das original sagt:

Le Grazie t'insegnar quel vago riso,
Che nelle morbidissime pozzette
S'arresta, e poi si sparge in tutto il viso.
Vezzosa quando parli e quando taci,
T'insegna Amor le dolci parolette
E ti condisce i saporiti baci.

Einer beliebten tradition folgend, ist hier der mund dem wirkungsgebiet der Grazien zugewiesen, das bei Gleim gegenüber Rolli erweitert erscheint. Dieser lässt die Grazien nur das lächeln lehren, das sich in den grübchen aufhält, um sich von da über das ganze gesicht zu verbreiten, Amor hingegen süsse worte und küsse. Rollis vers „vezzosa quando parli e quando taci“ giebt einen anhaltspunkt, wie Gleims worte „dieses schweigen, dieses reden“ zu fassen ist, nämlich zunächst auf die bewegung und ruhestellung des mundes sich beziehend, daneben vielleicht auch auf den inhalt des gesprochenen, was durch Rollis „dolci parolette“ veranlasst sein könnte. Im ganzen wirken hier die Grazien als die „tändelnden“; ein andermal, in den Oden nach dem Horaz (II, 196) als die „sanften“: „Sie harter Mann! nicht alle Grazien Erweichen sie und machen sie gelinder.“ Überall ist hier nicht an einflussnahme aus der ferne, an den abstand zwischen göttern und menschen gedacht, sondern — bei der vermenschlichung der Grazien — an einen engen verkehr mit den menschen.

Einen solchen verkehr bezeugen auch andere äusserungen, ohne dass hierbei eine wirkung angegeben wäre; z. b. „Jacobi, den die Dreye Der Göttinnen, die schön Durch sanfte Sitten sind, mit angenehmer Weihe Sich weihten“ (IV, 120). In solchen fällen liegt meist der gedanke verborgen, dass die anteilnahme der Grazien durch eine schon vorhandene anmutige beschaffenheit des menschen veranlasst werde. Die älteste form der gesellung von Grazien und menschen ist in dieser hinsicht das begleitungsmotiv; vgl. die oben s. 116 angeführte stelle aus dem Briefwechsel; hier folgen die Grazien dem schönen und guten weibe. Sonst gesellen sie sich bei Gleim wie in der griechischen Anthologie den dichtern: Anakreon (I, 363), Grandison (Graf Stolberg-Wernigerode IV, 69), Gerstenberg (I, 105) in stellen, die schon angeführt worden sind. Vor allem gilt Jacobi als dichter der Grazien; ihn haben sie sich geweiht (IV, 120); er hat das „fürtreffliche Talent der Grazien“, nämlich „zärtlichste Lieder“ (Briefwechsel s. 78); Grazien und Musen erwählen ihn zu ihrem dichter (II, 237); und II, 240 wird gesagt: „Da sich auf deine Jugend Auf deinen Geist und deine Tugend Noch Grazien und Musen freun.“ Der alte tugendbegriff taucht hier im reim auf jugend wieder auf.

Wie schon das altertum von Anakreons versen weiss, dass sie vom reiz der Chariten umhaucht waren, so ist nun die neue anakreontik zur dichtung der Grazien geworden. Auch Gleim selbst

fühlt sich des umgangs, ja der vermählung, mit ihnen würdig (II, 243). Und obwol er weiss, dass jugend eine eigenschaft der Grazien ist, und sie also am besten mit jungen dichtern verkehren, weshalb er auch die jugend bei Jacobi betont, sucht er sie doch noch für sein alter bei sich festzuhalten:

Wenn sich um meine Schläfe Schnee
Zu meinem Lorbeer leget,
Nicht Clio, nicht Melpomene
Mir lächelt, wie sie pfleget,
Mein Puls für jede Grazie
Nicht mehr so heftig schläget . . .
Auch scherz' ich mit den Grazien
Dann noch, wenn sie mich fliehen,
Weil Rosen nicht bey Lilien
Auf meinen Wangen blühen. (II, 243).

Es ist bezeichnend, dass Gleim mit ganz geringen ausnahmen (I, 77 und Kraft und schnelle des alten Peleus) die Grazien nur mit anakreontischen dichtern verkehren lässt. Es offenbart sich hierin der enge zusammenhang zwischen den Grazien und seiner eigenen dichtkunst. Sie erlangt, gerade weil sie einen engen stoffkreis immer aufs neue behandelt, grosse beweglichkeit, leichtigkeit und zierlichkeit der sprache und der witzigen gedanken, also äussere anmut. Denselben charakter tragen seine Grazien. Darin ist Gleim schüler der Franzosen. Spät erst hat er die sanftheit der Grazien herausgekehrt, und auch sie bleibt bei den leichten geschöpfen oberflächlich. Wenngleich sich Gleim der allgemeinen gemütsweichlichkeit am wenigsten entziehen konnte, wenngleich er ein empfindsames und gutes herz besass, verstand er es doch nicht, seinen Grazien oder seiner dichtung überhaupt reicheres seelisches leben einzuflössen; beiden ist gedankentiefe und ethischer gehalt fremd. Tändelei ist ihr eigentliches wesen. Auch wo die Grazien mit den Musen sich vereinen, also in ihrer beziehung zur dichtkunst, sind die zierlichen verse der anakreontik ihr gebiet. Das verhältnis der schönheit zur anmut ist nirgends berührt. Nur einmal erscheint Venus mit den Grazien zusammen, und da in einer nachdichtung nach Horaz. Das verhältnis der Grazien zur liebe berührt Gleim gelegentlich, aber die liebe, die er in seinen gedichten äussert, ist wieder nichts als ein von den Franzosen übernommener sinnlicher zug, der durch körperliche reize erzeugt wird. Auch die liebe ist ihm nur spiel und scherz mit starker betonung der sinnlichkeit, wobei es für uns gleichgiltig ist, dass an anderen stellen die echtheit dieser neigungen

geleugnet wird. Küssen, händedrücken, streicheln der wangen, schielen nach dem busen: darin vornehmlich äussert sich liebe. Recht bezeichnend dafür ist eines der Scherzhaften lieder:

Mir deucht, so oft ich schlafe,
Schlaf ich bey lauter Mädchen;
Und immer wenn ich träume,
Träum' ich von nichts als Mädchen;
Und wenn ich wieder wache,
Denk ich an nichts als Mädchen;
Im Schlaf, im Traum, im Wachen
Spiel' ich mit lauter Mädchen.

Wie diese anakreontischen mädchen den charakter eines spielzeuges an sich tragen, haben ihn auch die ihnen nachgebildeten Grazien. Für tief gefühlte liebe sind beide unempfänglich. —

Der zweite jener jungen dichter, die in Halle der anakreontik huldigten, war J. P. Uz, der 1743 die hochschule verliess, um in die heimat zurückzukehren. Mit Gleim, der schon 1740 von Halle fortgezogen war, blieb er in brieflichem verkehr. Gleim übernahm auch die herausgabe der drei ersten auflagen seiner gedichte.[1])

Uz vermeidet die bezeichnung huldgöttinnen gänzlich und gebraucht durchwegs das wort Grazien (31 mal). Nur ein einziges mal treffen wir (s. 99) „Charitinnen", im reim auf „gewinnen." Einige französische verse auf Friedrich den Grossen (1741) haben natürlich „Graces." Als mutter gilt Venus (Sieg des liebesgottes, 1753, s. 280): „Begeistre du mich selbst, o Göttinn schlauer List, Die du der Grazien, wie Amors Mutter bist!" Als begleiterinnen der Venus halten sich die Grazien mit ihr in Paphos auf. Das geht ebenfalls aus demselben gedicht (s. 280) hervor, wo die Grazien bei Amor in einem ihm geweihten wald in Paphos singen, „wo in geheimer Nacht sich Myrth und Lorbeer drängen." Früher einmal (Die liebesgötter 1747, s. 64) ist es allgemein ein myrtenwald, in dem die von Grazien umgebene Cypris sitzt.[2]) Dieser aufenthalt kommt den Grazien nur als heimstätte der Venus zu. Und ebenso wenig ist der Parnass ihr eigentlicher wohnsitz, wenn sie auch da weilen:

---

[1]) Ich citiere nach Sauers kritischer ausgabe der Sämtlichen werke von J. P. Uz. DLDenkmale 33—38. Die jahreszahlen bezeichnen entweder die entstehung oder das früheste zu erschliessende datum, z. b. übersendung an Gleim oder erscheinen in ausgaben.

[2]) Wie formelhaft Uz myrte und lorbeer verwendet, stellte Sauer zusammen: E. v. Kleists Werke, 2, 285.

Bald hörte der Parnass die jungen Musen singen
Und sah die Grazien zuerst im Lorbeerhayn[1])
Die Arme durch einander schlingen. (Silenus, 1747, s. 78.)
Welch schwacher Geist, hört' ich die Muse sagen,
Will vom Parnass die Grazien verjagen? (Schreiben an einen freund, 1757, s. 379.)

Hier halten sie sich nur auf, wie bei Gleim auf dem Helikon, insoferne sie in verbindung mit der dichtkunst und den Musen stehen. Darum ist auch der platz nur mit lorbeer geziert, während in Paphos die myrte daneben stand. Da aber die Grazien auch überall mit den menschen verkehren, sind sie nirgendwo gebunden. Mit vorliebe weist ihnen Uz wald und hain, also den sitz der Nymphen, zu, dann noch später (An Weisse, 1767, s. 391) spricht er von einem hain, wo er mit Grazien gelacht.

Auch bei ihm können wir in seiner frühesten Grazienvorstellung den einfluss des Horaz deutlich verspüren. Es zeigt sich dies in dem gedicht an Gleim (1741) und zwar in der 1747 an Gleim gesandten fassung (s. 9):

Da sah ich, wie sie [die Pierinnen] ganz entzückt
Sich ihren Nektar reichen hiessen,
Den, selbst mit Rosen schön geschmückt,
Die nackten Grazien im Golde schäumen liessen.
Bald schlossen alle Hand in Hand:
Ein freyer Tanz ward angefangen.
Da floss ihr unbewahrt Gewand
Auf grüner Erde hin; da glühten aller Wangen.

Die fassung lässt es zwar ungewiss, ob die Grazien am tanze teilnahmen, da es sich eigentlich um Apollo und die Musen handelt, ja sie würde dann einen widerspruch enthalten, da die Grazien nackt sind, darnach aber das hinfliessen der gewänder der tänzerinnen erwähnt wird. Dennoch spricht eine spätere änderung, die diesen widerspruch beseitigt, für ihre beteiligung am tanze; auch lässt sie ja das vorbild Horaz mit Nymphen tanzen (Od. II, 4); sein solutis zonis (I, 30) kehrt im hinfliessen des gewandes wieder, sei es dass man an ein fallen lassen der kleidung denkt oder an ein nachschleppen des gewandes bei gelöstem gürtel. Auch dass Uz die „Grazien beym Mondenschein“ sieht (Brief an hofrat B*, 1753, s. 344) stammt aus Horaz I, 4 (imminente Luna).

Somit ergiebt sich zunächst einwirkung antiker elemente: nackte, tanzende Grazien, mit rosen schön geschmückt; dazu tritt die

[1]) Von 1755 an „zuerst“ ausgelassen, dafür „in seinem Lorbeerhayn.“

weitere alte, der bildenden kunst entnommene vorstellung: die Grazien, die arme durcheinander schlingend.

Die verse in dem gedicht an Gleim erfahren, wie erwähnt, in der ausgabe von 1755 eine änderung. Das wesentliche daran ist, dass es nun heisst:

> Der necktarvolle Becher glänzte;
> Es reichten ihn, mit nackter Brust,[1])
> Die jungen Grazien, die Ros' und Myrth umkränzte.

Nun ist auch die jugend hervorgehoben. Neben der rose kommt die myrte zu ehren. Und vor allem, die Grazien sind nicht mehr nackt, nur die brust ist entblösst. Es ist nicht zu entscheiden, ob für diese änderung der früher erwähnte widerspruch massgebend war oder die inzwischen erwachte vorstellung bekleideter Grazien. Das aber ist sicher, dass diese vorstellung bei Uz wurzel gefasst hat. Die Grazien sind nunmehr schon mädchen in jenem idealen, leichten, die brust freilassenden kostüm, wie es uns in dichtung und bildender kunst damals entgegentritt. — Der schluss der ganzen stelle: „da glühten aller Wangen" (später „es brannten ihre Wangen") zeigt ein streben nach versinnlichung, ebenso die vorstellung der nektar schenkenden, beziehungsweise den becher reichenden Grazien.

Jugend, schönheit und fröhlichen glanz lässt der „Versuch über die kunst stets fröhlich zu seyn" 1760 erschliessen (s. 230):

> Ist sies [die natur], die unsern Leib mit junger Schönheit schmücket,
> Und uns ein Auge giebt, das dieser Schmuck entzücket,
> Das für die Grazien nicht blind, gleich Thieren, ist,
> Und fröhlich glänzend sieht, was Liebe feurig küsst?

Sie erscheinen lachend (An Weisse, 1767, s. 391): „wo ich . . . mit den Grazien gelacht"; ferner von 1768 an im eben genannten „Versuch" (s. 239): „Sie sind die Grazien, Die nur dem Weisen lachen." Sie singen auch, wobei einmal der schöne mund, dessen beziehung zu den Grazien uns nicht mehr unbekannt ist, besonders erwähnt wird. So im Sieg des liebesgottes, 1753 (s. 281): „Aus euerm schönen Mund, ihr Grazien! erklang Manch Lied Anakreons, manch sapphischer Gesang," woraus sich ein verhältnis zur dichtung überhaupt ergiebt. Später heisst es ohne eine solche beziehung: „Wann die Grazien dir singen" (An die freude 1768, s. 177).

Wenn Uz sagt (An Grötzner 1753, s. 399): „Chaulieu, dem,

---

[1]) Von 1756 an „Ihn reichten, mit entblösster Brust."

bekränzt mit Rosen, Alle Grazien liebkosen," so äussert sich auch hier eine vermenschlichung, verlebendigung der Grazien.

Wie hier und in früheren stellen die Grazien mit rosen geschmückt oder bekränzt erscheinen, so tragen sie ein andermal blumenschmuck im haar (Der schmaus, 1768, s. 166): „Lasst sich, mit Bluhmen in den Haaren, Die Grazien und Musen paaren." Überhaupt nimmt Uz das antike motiv, sie in beziehung zu den blumen, besonders den rosen zu setzen, sehr lebhaft auf. Schon 1743 im Lobgesang des frühlings (s. 16) singt er:

Sey itzt, o Flora, gegrüsst, dieweil du liebliche Kinder,
Zumal die göttliche Rose, gebahrst,
Die selbst der Gratien Hand zum stolzen Throne geführet,
Und durch bedornte Gesträuche beschützt;
Und mit der Könige Tracht, dem Purpurkleide, geschmücket.

Mit anderen worten wird hier den Grazien ein bedeutender anteil an dem entstehen der rosen zugewiesen; denn wenn auch Flora sie gebiert, verdanken sie doch den Grazien ihre ganze äussere erscheinung. Dass die Grazien in besonderem verhältnis zu den rosen stehen, wird auch durch einen vers deutlich (s. 71): „Wann ihn die Grazien mit ihren Rosen krönen." Diese fassung hat erst die ausgabe vom jahre 1755, zuvor (1746) hiess es „frohen" statt „ihren"; die änderung scheint durch äussere gründe herbeigeführt worden zu sein, bezeichnet aber dennoch eine nähere beziehung. Gleichzeitig lehrt uns der vers, dass die Grazien nicht bloss selbst blumengeschmückt sind, sondern auch andere bekränzen (hier ist Bacchus gemeint). Das thun sie auch ein anderesmal. Uz spricht (Auf Cronegks tod, 1758, s. 158) von sanfter tugend, „Die, von den Grazien geschmückt, Umkränzt mit Rosen muntrer Jugend, Durch stillen Reiz entzückt." Wir haben früher gefunden, dass Besser ihnen dies direkt als amt zugewiesen hat.

Die rosen erscheinen im frühling; deshalb heisst es (Sehnsucht nach dem frühling, 1768, s. 168): „Verlange nur nicht allzusehr Des holden Frühlings Wiederkehr! Bald wird er, unter jungen Rosen, Den Grazien liebkosen." Grazien, frühling und blumen sind schon früher einmal vereint (Empfindungen an einem frühlingsmorgen 1755, s. 127): „Diess holde Thal, wo alles grünt und blüht! Hier, wo die Grazien sich ihre Bluhmen hohlen." Das motiv des blumenholens tritt gelegentlich auf; wir werden es bei Wieland auch finden.

In all diesen stellen zeigt sich wieder deutlich die sinnliche

verlebendigung, die die Grazien in der anakreontik überhaupt gewinnen. Sie liebkosen den dichter, oder werden vom frühling liebkost; sie bekränzen Bacchus; sie holen blumen im thal; Grazien und Musen paaren sich. Einzelne körperteile werden erwähnt: die blosse brust, der schöne mund, das rosengeschmückte haar, die hand, die die rose zum thron führt (s. oben s. 123).

Das wesen der Grazien ist nur einmal direkt bezeichnet und zwar durch das beiwort „sanft" (Die freude, 1755, s. 102). Alles andere ist nicht unmittelbar gesagt, sondern muss erschlossen werden. So muss „stiller reiz" ihnen eigen sein, denn die von ihnen geschmückte und mit rosen heitrer jugend umkränzte sanfte tugend entzückt durch stillen reiz. Auch jugend und heiterkeit erscheint ihnen so neben sanfter tugend zugewiesen. Für heiteres wesen spricht ausserdem, dass die Grazien lachend eingeführt werden. Auch daraus, dass die Grazien der freude singen (An die freude, 1768, s. 177), ist es zu folgern; ebenso, aber noch mittelbarer aus der letzten strophe des „Winters" (1755, s. 107):

Stoss an! es leb' ein holdes Kind,
Von Grazien gepflegt, erzogen unter Musen
Und schätzbarer, als Phrynen sind,
Durch Unschuld, klugen Scherz
Und durch ein gutes Herz
In einem schönen Busen!

Wieder sehr mittelbar ergiebt sich zärtlichkeit (An herrn hofadvocat G***, 1755, s. 361):

Lass von den Grazien dir eine Gattin wählen,
Die nicht von den gemeinen Seelen,
Bloss wirthlich, reich, vielleicht getreu,
Doch ohne Zärtlichkeit und lauter Pöbel sey.

Anderseits wird damit das wesen der Grazien ausgedrückt als gegensatz zum pöbel, zu gemeinen seelen. Zu solchen kontrastschlüssen bietet sich noch einigemale gelegenheit. So stehen sie pedanterie und trockener gelehrsamkeit entgegen (Magister Duns, 1745, s. 35):

Drauf nannt' er gründlich hier und dort
Den Grund des Widerspruches,
Und noch so manches Modewort,
Die Weisheit manches Buches.
Der Mann bewies, wie sichs gehört,
Und bat, abstract und tiefgelehrt,
Durch schulgerechte Schlüsse,
Um seiner Chloris Küsse.

Das arme Kind erschrack und floh;
Die Grazien entsprungen.

Desgleichen im „Schmaus“ (1768, s. 166):

Ich, droht er, flieh und lass euch streiten,
Wofern ihr nicht auf andre Zeiten
Den schulgelehrten Zank verschliesst,
Nicht, fern von trocknen Streitigkeiten,
Des Lebens heut geniesst.
Lasst sich, mit Bluhmen in den Haaren,
Die Grazien und Musen paaren.

Nur ausnahmsweise verscheucht „die Grazien nicht ein finster scheinend Angesicht“ (An herrn professor Kipping, 1762, s. 387) weil von dem „weisen Mund“ des finstern „gewürzte Scherze fliessen.“

Ist die gelehrtheit zu ernst, so ist der ehestand zu philiströs für Grazien: „Sobald ein liebendes Paar aus den Händen der freyen Liebe in Hymens Hände kommt; so verschwindet Amor mit allem was ihn reizend macht: Grazien und Freuden und Begierden . . . werden nicht mehr gefunden, und ihre Stäte kennet man nicht mehr.“ (Epistel an herrn secretär G*, 1755, s. 345 ff.).

Beachtenswert ist die ausdrucksweise: die Grazien fliehen vor dem, was ihnen entgegen ist, oder sie werden davon verjagt, verscheucht. Sie wird sehr beliebt; auch Gleim hat sie, aber später als Uz; bei diesem ist sie schon 1745 anzutreffen, bei jenem erst in den Oden nach dem Horaz (1769) und in dem gedicht an die Musen (1772), später noch in der Kraft und schnelle des alten Peleus. Man darf daraus nicht sowol schliessen, dass sie scheu sind, als dass sie leicht zu verletzenden guten hausgeisterchen gleichen; ein plump zutäppischer geselle stört ihren feinen lebenskreis. Also: leicht geht die anmut verloren.

Der grundzug im charakter der Grazien bei Uz, mit dem auch die andern eigenschaften übereinstimmen, scheint mir das „schöne Mass“ zu sein, das der dichter bei seinem Horaz gelernt hat[1]) (An herrn hofrat C*, 1754, s. 363):

Und weder schönes Maass, noch jenes Weiche fehlet,
Das alter Griechen leichte Hand,
Von Grazien geführt, mit hartem Stein verband.

Hier ist freilich das mass äusserlich zu fassen — es ist die rede von statuen — aber es wird auch ethisch gefordert, indem Uz (Die freude, 1755, s. 102) von der freude sagt:

[1]) Über Uz' Stellung zu Horaz s. Petzet, Studien zu J. P. Uz, Berlin 1893, s. 28 ff.

Sie bleibt bey sparsamem Genusse
Weit länger schön und liebenswerth.
Du Tochter wilder Trunkenheit!
Fleuch, ungestalte Fröhligkeit,
Und rase nur bey blöden Reichen!
Sie mögen durch entweihten Wein
Die sanften Grazien verscheuchen.

Das weiche, sanfte kommt mildernd zum schönen mass dazu.

Ferner werden unschuld und herzensgüte an einem holden kinde gerühmt, das von Grazien gepflegt wird (Der winter, 1755, s. 107 s. o.); und dann sanfte tugend:

Der Tugend ächten Freund, doch einer sanften Tugend,
Die, von den Grazien geschmückt; . . . .
Durch stillen Reiz entzückt. (Auf den tod des freiherrn von Cronegk, 1758, s. 158.)
Zu glücklich, wenn sie [die von den Grazien zu wählende gattin] dir, vom Himmel mild bedacht,
In einem holden Leib, zu schlauer Lust gemacht,
Auch eine Seele zugebracht,
Die denkt und edel denkt, die Tugend liebt und kennet,
Und dich, als Freundinn, liebt, wenn sie dich Gatten nennet!"
(An herrn hofadvocat G***, 1753, s. 361.)

Zwei jahre vor der ersten stelle war Burkes Philosophical inquiry erschienen, worin der gegensatz des schönen und erhabenen auch auf die tugenden übertragen wird. Und die sanfteren tugenden (softer virtues) sind es, die das herz einnehmen, z. b. ein gefälliger, nachgebender charakter, mitleid, freundlichkeit, gutthätigkeit. Ich weiss nicht, ob die entsprechenden verse Uzens bezug nehmen auf Burke; vermuten lässt es der ton, in dem sie gehalten sind, zumal der nachdruck, der auf dem sanft liegt. Das „gute herz" stimmt völlig dazu. Die „unschuld" lag nahe in der tradition der schäferdichtung. Beim „edel denken" und der tugendliebe geht er offen von Richardsons Clarissa aus. Allerdings erklärt er die „englischen Clarissen" für überirdisch und ohne anderes weibliche als reizungen und eigensinn; sein freund werde sich ein menschliches wesen erwählen mit den oben dargelegten eigenschaften. Mit diesem seelischen, ethischen moment steht also Uz, bewusst oder unbewusst, im wirkungsgebiet des englischen. An einen einfluss Wielandischer jugendschriften braucht man nicht zu denken.

Die gleiche auffassung zeigt die art der verbindung der Grazien mit andern gottheiten. Venus, Amor und die Grazien kommen vereint vor, wie sonst:

Cypris, meiner Phyllis gleich,
Sass von Grazien umgeben . . .
Ein geweihter Myrtenwald,
Welchen hohe Schatten schwärzten,
War der Göttinn Aufenthalt,
Wo die Liebesgötter scherzten. (Die liebesgötter, 1747, s. 64.)

Eine erklärung dieser vereinigung wird zunächst durch folgende Strophe (Sommerlaube, 1755, s. 99) gegeben:

Ein leblos Auge rührt mich nicht;
Kein blödes Kind wird mich gewinnen,
Das reizt, solang der Mund nicht spricht,
Und eine Venus ist, doch ohne Charitinnen.

Daraus folgt, dass die Grazien als notwendige begleiterinnen der Venus ausgesehen werden; sie müssen ihr reiz verleihen, geben ihr leben. Leblose schönheit rührt nicht. Da aber leben sich in bewegung äussert, kommen wir auch hier auf die definition der anmut als schönheit der bewegung, und zwar offenbart sich die bewegung deutlich als ausdruck eines geistigen, was dem charakter der Grazien bei Uz entspricht. Freilich ist dieser gedanke nicht neu, aber dass er in Uz' dichtung ausgesprochen wird, ist bemerkenswert, weil er z. b. bei Gleim nicht laut wird.

Ferner haben wir schon erfahren, dass die Grazien Amor reizend machen (s. 347). Genaueres wird nicht gesagt; ebensowenig, wenn es heisst (An die scherze, 1755, s. 133): „Und alle Grazien begleiten Den Gott beglückter Zärtlichkeit [Amor], Und Freude flattert ihm zur Seiten;" es sei denn, dass man freude als wirkung der begleitung fassen darf. — Über den zusammenhang der durch diese gottheiten repräsentierten begriffe schönheit, reiz, liebe spricht sich Uz (s. 376, An herrn pr. E**, 1755) ausführlich aus:

Der äusserliche Reiz? Sieh ihn bewundernd an,
Und sey der Schönheit hold, nicht aber unterthan!
Die Schöne musste ja voll grössrer Anmuth blühen:
Der Mann soll gegen sie von treuer Liebe glühen . . .
Ich weis, dich reizt nicht bloss die kurze Lust der Sinnen,
Die auch die Thiere reizt: ich weis, dich zu gewinnen,
Braucht eine Schöne mehr, als was der Pöbel preist;
Du liebst ein zärtlich Herz, und einen edlen Geist . . .
Ein sanftes Feuer ist der wahren Liebe Glut:
Im Herzen ist ihr Sitz, und nicht allein im Blut.

Die verinnerlichung der liebe erscheint hier bewusst durchgeführt. An der schönheit ist es nicht der äussere reiz, sondern seelische

Das lachen der Grazien deutet wieder den heiteren charakter dieser poesie an, der man infolge dieser begünstigung durch die huldgöttinnen recht wol den namen Grazienpoesie beilegt. Es ist darunter nicht zu verstehen, dass die Grazien selbst eine besondere rolle darin spielen müssen; die bezeichnung bezieht sich auf den heiteren, anmutigen charakter dieser, das ist vor allem der anakreontischen dichtung.

Das verhältnis der Grazien zur dichtung kommt noch anders zum ausdruck. Die Grazien singen selbst lieder der dichter: „Aus eurem schönen Mund, ihr Grazien! erklang Manch Lied Anakreons, manch sapphischer Gesang“ (Sieg des liebesgottes, 1753, s. 281). Oder in indirekter, kontrastierender form: „Welch schwacher Geist... Will vom Parnass die Grazien verjagen?“ (Schreiben ... an einen freund, 1757, s. 379.) Auch diese stelle lässt den charakter der Grazienpoesie erschliessen. Es ist wieder die anakreontik; und sie wird entgegengesetzt der durch Wieland (er ist der „schwache Geist“) vertretenen patriarchalischen dichtung Bodmers und seiner genossen.

Auch bei nicht dichterischen werken erscheinen übrigens die Grazien behilflich, wenn Uz den verfasser ehren will; so richtet er nach der lektüre des Antimacchiavell 1741 folgende verse an Friedrich den Grossen (s. 395):

La Vérité n'eut rien de plus noble à dicter
Que ce grands sentimens qu'on voit ici briller;
Qui sont des sentimens qu'elle dicta aux Graces
Pour les mettre en écrit, et puis fit imprimer.

Die Grazien haben hier das amt, das von der wahrheit diktierte niederzuschreiben[1]); das soll gewiss heissen, dass Friedrich das wahre gefällig ausgesprochen habe, und insofern fällt es nicht weit von der dichtung weg.

Das wichtigste ist, dass Uz wie Gleim die Grazien als besondere gönnerinnen der anakreontischen poesie hinstellt. So konnte allmählich diese als Grazienpoesie aufgefasst und bezeichnet werden, obwol, wie wir sahen, ursprünglich und auch immer noch die Grazien eine führende, beherrschende rolle darin nicht spielen. Man machte sich eine vorstellung von den Grazien aus dem gesamtcharakter der anakreontik zurecht; und wie diese sich weit von dem dichter entfernt hatte, dessen namen sie trug, so waren auch diese Grazien nicht mehr identisch mit den gestalten der antiken mythologie. So

[1]) Schreibende Grazien hat später auch Gleim (1768, im Briefwechsel mit Jacobi).

konnte es dann kommen, dass sie auch den namen für ein philosophisches system liehen, mit dem sie ursprünglich keinerlei zusammenhang hatten, weil eben dieses system in die moderne anakreontik eingang gefunden hatte.

Strack hat in seiner schrift über Goethes Leipziger Liederbuch (s. VI) richtig bemerkt, dass die anakreontik im geistigen leben unserer nation mehr als eine blosse veränderung des litterarischen geschmackes bedeute; dass mit ihr horazische und epikurische lebensweisheit in das deutsche kulturleben eingedrungen sei; die französischen vertreter der poésies fugitives gehen als „les voluptueux" voran; Deutschland folgt mit den dichtern der „wollust" nach, ohne dass dies wort die heute zumeist damit verbundene üble bedeutung gehabt hätte. Uz ist es, der auf diesen weg einlenkt. Mit dem frohen lebensgenuss Anakreons verbindet er horazischen so, dass dessen aurea mediocritas auch hierfür gesetz wird. Seine Grazien sind mit Amor und auch mit Bacchus verbunden, aber sie fordern „schönes mass", erlauben nur „sparsamen genuss", sie fliehen vor trunkener ausgelassenheit. Dieses masshalten im lebensgenuss ist bei Uz nicht mehr die folge flüchtigen und kraftlosen tändelns im sinne der anakreontik, sondern es ist das ergebnis männlicher weisheit. Solche weisheit wendet sich ab von „niederer lust"; sie ist aber keineswegs beladen mit schwerfälliger gelehrsamkeit, sie lehrt „fröhlich zu sein", und die heiterkeit der Grazien geleitet sie. Noch 1760 fiel es Uz nicht bei, den Grazien in dieser philosophie eine stelle einzuräumen; aber in der neubearbeitung seines Versuches über die kunst stets fröhlich zu sein vom jahre 1768 (s. 239) haben sie ihren platz gefunden. Er sagt:

Wie rein und unvermischt, still, aber dauerhaft,
Sind Freuden, welche sich die Seele denkend schaft!
Sie sind die Grazien, die nur dem Weisen lachen,
Und ihm die Einsamkeit so liebenswürdig machen,
Und ihn vom Weltgewühl, wo tausende sich fliehn,
Zum schweigenden Gemach, zur späten Lampe ziehn.
Sie fliehn mit ihm aufs Land, und adeln freye Stunden,
Erleichtern ihm ein Joch, an das ihn Gott gebunden,
Und folgen ihm zum Thron, in Scenen bunter Pracht,
Und folgen ihm vom Thron, in öder Kerker Nacht.

Obwol die hier ausgesprochene lebensweisheit ziemlich ernst ausklingt, darf die seelische heiterkeit, die darüber ausgegossen ist, nicht übersehen werden; sie ist ja auch darin ausgesprochen, dass die Grazien dem weisen lachen.

Wir dürfen somit in der deutschen dichtung des 18. jahrhunderts Uz als einen ausgangspunkt der Grazienphilosophie ansehen, die ein jahr darnach in Wielands „Musarion" auf die höhe kommt. Bei Gleim verrät sich kaum eine solche gesinnung, wenigstens nicht als gefestigte lebensanschauung. Er kommt nicht darüber hinaus, blossem anakreontischen getändel ohne tieferen geistigen inhalt dichterischen ausdruck zu geben, äussert sich auch nicht über irgend eine beziehung der Grazien zur philosophie im allgemeinen. Uz schlug selbständig eine neue richtung ein und ist überhaupt in bezug auf die Grazien von Gleim unabhängig. Denn weitaus die meisten der aus Uz' werken ausgehobenen Grazienstellen fallen in die vierziger und fünfziger jahre, während Gleim in derselben zeit die Grazien nur dreimal nennt, und das in keiner bedeutungsvollen anwendung; es hat also eine einwirkung nur von Uz auf Gleim stattfinden können. —

Der dritte jener kleinen dichtergruppe war Joh. Nicol. Götz. Jede litterarhistorische forschung stösst bei ihm auf das hindernis, dass erst nach seinem tode eine sammlung seiner gedichte erschien (1785), die nicht vollständig ist und den text im geschmack des herausgebers Ramlers verändert bietet. In authentischer fassung sind nur die 99 stücke mir zugänglich, die C. Schüddekopf in den Deutschen Litteraturdenkmalen (nr. 42) herausgegeben hat: der Versuch eines Wormsers in gedichten (1745), sowie gedichte, die von Götz bis 1764 an Gleim geschickt wurden, und etliche andere. Es sind dies Götz' dichtungen eben der zeit, die für uns am belangreichsten ist, und liegt auch seine litterarische thätigkeit selbst in diesem zeitraum wol nicht vollständig vor, so erlaubt sie doch einen genügenden überblick, wie Götz sich zur behandlung der Grazien in seiner dichtung stellte. Freilich, wenn man Ramlers sammlung durchnimmt, stösst man auf eine solche mannigfaltigkeit von situationen, dass man bedauern muss, wegen der überarbeitung der gedichte einerseits, des mangelhaften der zeitlichen bestimmung anderseits, eine vollständige verwertung nicht vornehmen zu dürfen.

In Schüddekopfs ausgabe ist die bezeichnung „Gratien" vorherrschend; dreimal findet sich „Charitinnen", davon einmal im reim. Auch bei Götz wirkt in der vorstellung der Grazien in der ersten zeit Horaz ein; deshalb sind da die Grazien nackt (Bei erblickung einer schönen person, 1747, s. 40):[1])

---

[1]) Die jahreszahlen bedeuten wieder das datum, bis zu dem die gedichte sich zurückführen lassen, bezeichnen aber nur in vereinzelten fällen die entstehungszeit.

Cypria war minder schön,
Wenn sie mit den keuschen Nymphen
Und den nackten Gratien
Unterm hellen Abendsterne
Von Siciliens Gebürge,
In die stillen Thäler stieg.

Die vorstellung nackter Grazien muss es auch gewesen sein, die ihm in dem gedichtchen „Amalia“ (1764, s. 58) den vergleich nahe legte:

Phöbus sah Amalien,
Mit drey holden Lilien,
Ihren Töchtern, vor Athen
Im Ilyssus badend stehn:
Meynte da die Grazien
Und Cytheren selbst zu sehn
Und vergass fast, fortzugehn.

Es sei hier erlaubt zu bemerken, dass einige stellen in Ramlers ausgabe erweisen, Götz habe später die Grazien bekleidet gedacht, wobei aber trotzdem die vorstellung des nackten gerne durchbricht; z. b. die Grazien sind im bade, Amor raubt die kleider. Das ist, wie festgestellt wurde, ein motiv der griechischen Anthologie.

Über das aussehen der Grazien erfahren wir sonst nichts direkt. Erschliessen lässt sich schönheit aus den oben angeführten versen: „Cypria war minder schön“ u. s. w., obwol die schönheit nur von Venus allein behauptet wird. Die eigenschaft des holden ergiebt sich deutlicher aus „Amalia“, wo die mädchen „drei holde lilien“ genannt werden. So scheinen auch bei Götz die Grazien, die ursprünglich die allgemeinen typen des Horaz sind, von menschenkindern individuelle züge anzunehmen. Dieselbe stelle ergiebt die dreizahl der Grazien, während eine andere (Petrarch, 1764, s. 74) von einem „heer von Charitinnen“ spricht. Ob es derselben vorstellungsrichtung angehört, wenn er „der lächelnden Amoretten und Grazien leichte truppen“ nennt (Du und Sie, s. 83), ist nicht zu entscheiden; ich vermute es aber. Es scheinen sich überhaupt zwei vorstellungen der Grazien zu äussern: nach der einen sind sie drei menschenähnliche gestalten, nach der andern eine grössere anzahl kleiner, Amoretten ähnlicher, sogar geflügelter wesen (sie flattern herum, trippeln, schlüpfen durchs fenster), also eine art weiblicher Amoretten. Die beiden vorstellungen werden aber nicht differenziert, auch nicht etwa durch die namen Grazien und Charitinnen.

Götz lässt die Grazien auch weinen (s. 60, „Weinet, Charitinnen“

nach Catull); ein anderes mal schreiben sie Anakreons lieder (Anakreons vermählung, s. 51); sie geben balsam (Catulls 13. sinngedicht, s. 62); sie gehen dem mädchen nach (Prosaische ode, 1749, s. 48). Sonst aber ist von einer lebendigen gestaltung um diese zeit noch nichts zu spüren. Die Grazien sind bei Götz wie in der überlieferung jungfräulich, trotz der dem Anakreon angebotenen vermählung mit einer Grazie. Dieser zug stammt aus Homer (Il. XIV, 267), wo Juno dem gott des schlafes die Grazie Pasithea zur gemahlin giebt.

Über ihr wesen ist wenig gesagt.[1]) Sie werden „artig" genannt, was wir auch früher vorkommen sahen: „Soll ich von den Charitinnen Dir die Artigste vermählen" (Anakr. vermählung, 1760, s. 50). „Weinet Charitinnen, weinet Amors, Alles, was man artig nennet, weine" (Catulls 3. sinnged. 1764, s. 60). Bei einer anderen gelegenheit wird das wesen der Grazien als reiz bezeichnet (An die frau von ***, s. 70):

Mit empfindlichem Vergnügen
Kann die Welt in deinen Zügen,
Allen Reiz der Gratien,
Allen Geist der Musen sehn.

An Uz erinnert es, wenn Götz sagt (An seine reime, vielleicht erst nach 1765, s. 85):

Wandelt, holde Kinderchen,
Ferne von Pedanterie,
Immer mit den Grazien,
Immer mit der Harmonie!

Schönes mass und gegensatz zu pedantischem wesen war auch bei Uz zu finden. Entgegengesetzt sind die Grazien auch bei Götz finsterem, drohendem ernst, sowie prunkender pracht. So zeigen sie sich s. 83 (Du und Sie):

Jener Schweizer, Madam, . . .
Der, in ihrem Pallast, lügend, am Thore sitzt,
Ein symbolisches Bild der Zeit,
Scheucht mit drohendem Blick, jetzo der lächelnden
Amoretten und Grazien
Leichte Truppen hinweg. Schüchtern umflattern sie
Jene Balken von Zedernholz
Ihres Alkovs nicht mehr.

---

[1]) Ethisch sind die Grazien gar nicht ausgestaltet. Nur einmal heisst es (Auf das gras, worauf Phillis geruht, 1764, s. 56): „Phillis, die die Tugend kennet, Die selbst Amor Schwester nennet." Unter der schwester Amors ist wol eine Grazie zu verstehen, und so bezieht sich indirekt die tugend auch auf diese.

Eine erweiterung giebt ein gedicht „Nach dem Rousseau“ (1764 s. 75), in dem die beziehung der Grazien zur Venus erläutert wird. Diese hat den „berühmten gürtel“ der Grazien, und seine eigenschaft ist, dass er „reizt, überredet und vergnüget.“ Diese eigenschaften giebt ihm schon Homer (Il. XIV, 214 ff.).

Die Grazien sind demnach der Venus wesentlich zugehörig. Als ihre mutter gilt sie aber noch nicht. In der angeführten stelle nach Horaz erscheint Venus mit Nymphen und Grazien. In Anakreons vermählung heissen sie „ihre Gratien“ (s. 51), und Venus bietet dem Anakreon eine an. Die badende mutter mit ihren drei töchtern (Amalia, s. 58) giebt anlass, wieder an Venus und die Grazien zu denken. Auch mit den Amoretten treten die Grazien auf. Der „lächelnden Amoretten und Grazien leichte truppen“ sind uns bekannt. Ausserdem ist diese verbindung in zwei gedichten nach dem Catull (3 und 13, s. 60 und 62) zu finden. Allerdings hat Catull an beiden stellen nicht die Grazien, sondern die mehrzahl von Venus, Veneres. So beginnt gleich das erste (das berühmte gedicht vom gestorbenen sperling): „Lugete, o Veneres Cupidinesque.“ Im zweiten heissen die entsprechenden verse: „nam unguentum dabo, quod meae puellae donarunt Veneres Cupidinesque.“ Man hat die ungewöhnliche form verschieden aufgefasst. Alex. Riese hält in seiner ausgabe[1]) dafür, dass nicht an mehrere göttinnen zu denken sei, sondern dass die appellative bedeutung von venus als anmut mitwirke, so dass eigentlich gemeint sei: o göttin aller liebreize. Nach dieser erklärung hätte Götz nicht weit vom ziel geschossen, indem er, der pluralform zugleich rechnung tragend, überhaupt die Grazien für Veneres einsetzte. In umgekehrter richtung hatte er schon wenigstens einen vorgänger darin gehabt; Hugo Grotius hat zweimal das *Χάριτες* der Anthologie mit Veneres übersetzt.[2])

Für die verbindung von Musen und Grazien haben wir auch ein schon erwähntes beispiel (An die frau von ***, s. 70). Reiz tritt als grundzug der Grazien, geist als der der Musen hervor; die vereinigung beider in den zügen eines weiblichen antlitzes wird gerühmt, sie erweckt „empfindliches vergnügen.“ Geist ist eine verstandeseigenschaft; deshalb braucht aber der reiz nicht äusserlich

---

[1]) Leipzig, Teubner, 1884.
[2]) Anth. Pal. hg. von Dübner, I, s. 277 (cap. VII, 22) und II, s. 124 (cap. IX, 609).

zu sein. Hier erhellt nur so viel, dass Götz das verstandeselement den Grazien entzieht.

An dieser stelle wird zugleich ein vergleich vorgenommen und so die beziehung zu den menschen hergestellt, ebenso dort, wo die badenden für Venus und die Grazien gehalten werden, oder wenn Amor Phillis schwester nennt. Wie die Grazien bei Götz überhaupt nicht sehr anschaulich erscheinen, ist auch ihr verkehr mit den menschen ziemlich beschränkt, sie treten darin nicht sinnfällig hervor. Zwei stellen verdanken dem Catull ihr dasein: die Grazien weinen über den verlust, der das mädchen betroffen hat, sie geben ihm wolriechenden balsam. — Dass sie einem mädchen nachgehen, ohne gerufen zu werden, ist eine symbolisierende gestaltung des begleitungsmotives: die anmut kommt von freien stücken, ohne fremdem willen zu gehorchen, als etwas natürliches. Die wirkung, die die Grazien üben, ist zunächst körperlich (samt dem darin zum ausdruck kommenden seelischen element): der gürtel der Grazien verleiht die gabe, durch anmut zu reizen, zu überreden und zu vergnügen (s. 75, Nach Rousseau).

Kaum wird es als eine einwirkung der Grazien gefasst werden, wenn von einem mädchen gesagt wird, sie sei „einzig geschmückt mit ihren Grazien“ (Du und Sie, s. 82). Das wort hat hier abstrakte bedeutung und enthält wol nicht die vorstellung von gottheiten; heute ist dieser plural des abstrakten „grazie“ nicht mehr gebräuchlich, damals wurde er wol in anlehnung an den französischen gebrauch des plurals graces gelegentlich aufgenommen.

Die Grazien setzt Götz wie Gleim und Uz in beziehung zur dichtkunst; bemerkenswert aber ist, dass in seinen dichtungen keineswegs (auch in Ramlers ausgabe nicht) Grazien und Musen so zu einer formelhaften einheit verbunden erscheinen, wie bei andern: die Grazien stehen allein und können der ergänzung durch die Musen entbehren. Venus allerdings bleibt ihnen gesellt und übergeordnet. Sie und die Grazien beeinflussen Anakreon:

Wenn er dichtete, so schrieben
Ihre [der Venus] Gratien die Lieder,
Die sie ihn verbessern lehrte . . .
Was die Gratien geschrieben,
Was Cythere selbst verbessert,
Überlebet alle Zeiten
Und bleibt ewig liebenswürdig.
(Anakreons vermählung, 1760, s. 51.)

Ein ähnlicher gedanke wird über Petrarca geäussert, nur dass hier die Grazien allein wirksam sind:

Denn ein Heer von Charitinnen
Schützt sie [die reime] vor dem Untergang,
Und das süse Gift der Sinnen,
Die Empfindungen darinnen,
Rühren und gefallen lang. (Petrarca, 1764, s. 74.)

Dass die Grazien schreiben, fanden wir bei Uz schon 1741, bei Gleim erst 1768. Neu und wesentlich ist jedoch, dass sie den versen unsterblichkeit verleihen. Und ihre anteilnahme scheint sich nicht auf die form der gedichte zu beschränken, auch der liebenswürdige, sinnliche und empfindungsvolle inhalt scheint von ihnen beschützt zu werden.

Seine eigenen verse stellt Götz direkt den von den Musen und von Apollo eingegebenen entgegen (An seine reime, s. 85):

Von Apollen nicht gezeugt,
Von den Musen nicht gesäugt,
Nur an Amors Seit' erdacht,
Nur in Fröhlichkeit gemacht,
Wandelt, holde Kinderchen,
Ferne von Pedanterie,
Immer mit den Grazien,
Immer mit der Harmonie!

Er will das leichte wesen seiner dichtart damit bezeichnen; sie ist Grazienpoesie.

Wenn wir auch nicht vergessen dürfen, dass unsere untersuchung bei Götz auf ein beschränktes material angewiesen ist, so ergiebt sich doch, trotz mancher selbständigkeit der auffassung, das eine für diese zeit seiner dichterischen thätigkeit, dass seinen Grazien eigentliches leben, individuelle gestaltung noch sehr fehlt. Er kann sie zu keiner anschaulichkeit herausarbeiten, wozu beigetragen haben mag, dass ihr bild dem dichter wól nicht fest und mit sicheren umrissen vor augen schwebte, da zwei vorstellungsrichtungen hervortreten. Auch für das wesen, für begabung und charakter ergiebt sich sehr wenig, und wenn wir aus diesen Grazien einen anmutbegriff konstruieren wollten, würde er ziemlich unbestimmt erscheinen.

Es wäre aber gefehlt, daraus zu schliessen, Götz habe für die anmut ein nur wenig ausgebildetes verständnis gehabt. Wir werden im folgenden sehen, dass dem nicht so ist, und müssen — ganz im sinne früherer ausführungen — daraus folgern, dass die belebung des anmutsinnes durch das zusammentreffen der sinnlich-französischen

und der seelisch-englischen richtung eine gestaltung der Grazien nach menschlichem vorbild, nämlich nach ideal anmutigen mädchen, mit sich brachte, dass aber nicht etwa zuerst die verkörperung der anmut in den Grazien erfolgte und dieser typus dann auf menschliche objekte übertragen wurde; eine für die psychologie des poetisierens, wie mich dünkt, allgemein wichtige beobachtung.

In dieser hinsicht knüpft Götz direkt an Pyra und Lange und durch sie, beziehungsweise Bodmer, an die Engländer und zwar Thomson an. Den klarsten beleg dafür haben wir in der erzählung „Attis", die im dezember 1747 an Gleim übersandt wurde. In diesem gedicht wird ein anmutiges mädchen in treffender, fast überraschender weise gezeichnet. Diese „Erzählung" ist aber nicht bloss angeregt — wie schon die benennung erzählung und das metrum, fünffüssige reimlose jamben darthun — von Bodmers „Erzehlungen aus Thomsons Englischem" (im anhang zu den Freundschaftlichen liedern, 1745), sondern direkt der ersten davon, Lavinia, nachgebildet, wobei Götz gerade für die anmutigen züge, mit denen er das mädchen ausstattet, die unbefangensten anleihen bei seiner vorlage macht. Die folgende nebeneinanderstellung soll dies zeigen.

Bodmer v. 19.	In ihren unter sich geschlagnen Augen.
Götz v. 13.	Ihr Angesicht war unter sich gekehrt.
B. v. 30 f.	Denn Anmuth braucht des fremden Putzes nicht, Und stehet ungeziert am zierlichsten.
Dazu B. v. 4 f.	Sie kam in ihren noch unmündgen Jahren Um alles, ausser Unschuld und den Himmel.
G. v. 24 f.	Indem sie so in ihrer Unschuld ging, Mit Lieblichkeit auch ungeputzt umgeben.
B. v. 32.	Da ihr vom Schönseyn kein Gedanck aufsteigt.
G. v. 9.	Als wüst es nicht, wie reizendschön es ist.
B. v. 40 ff.	Der in der schönsten Lust des Feldes hier Ein Leben lebte, wie die süssen Lieder Der alten Schäfer in Arcadien Von ihren unverderbten Zeiten rühmen.
G. v. 30 ff.	Bald meynet' er, er fang erst an zu leben, Denn dünkt es ihn, ein zauberischer Traum, Zeig ihm Arkadiens unschuldge Fluren, Wovon die ewge Schaar der Dichter singt.
B. v. 50 ff.	Als die Lavinia, das gute Mägdgen, Auf sich sein Auge zog, doch, ihrer Macht unwissend, Mit einer Scham, die nicht erdichtet war, Sich schnell umwandt, und seine Blicke floh.

G. v. 60 ff. So fällt ihr Blick . . .
Von ungefähr auf ihn. Gleich färbt die Scham
(Als hätte sie was Sündliches begangen)
Ihr zartes Wangenpaar mit solchem Purpur,
Wie wenn das Abendroth am Meere lächelt.
Drauf flieht sie ungeheissen von der Stätte.
B. v. 56 f. Den Augenblick entsprang in seiner Brust
Getreue Lieb und ehliches Verlangen.
G. v. 77. Als er sie fliehen sah, schlug ihm das Hertze.
B. v. 15 ff. Ihr Angesicht war frischer als die Blätter
Der Morgenrose, die der Thau befeuchtet;
So unbefleckt, so reine, wie die Lilge,
Und wie der Schnee, der im Gebürge fällt.
G. v. 133 ff. Du, sittsamer, als diese Veilgen selbst,
Und keuscher, als die keuschsten Lilien,
Und frischer, als des Mayes frischste Rosen.
B. v. 104 ff. [Palämon vergleicht Lavinia mit ihrem vater:]
Das zarte Ebenbild des edlen Freundes,
Leibhaftig, alle Züg, und alle Linien,
Seh ich in dir, doch zierlicher gezeichnet.
G. v. 107 ff. [Attis vergleicht das mädchen mit dem gestorbenen bruder:]
Nachdem ich lange schon den Freund gesuchet . . .
Ich hab in dir ihn völlig wieder funden,
So sehr bistu an Lieblichkeit ihm gleich.
B. v. 140 ff. Er durfte nicht lang auf die Antwort warten,
Der Güte Reitz, der alles weichen muss,
Bemächtigte sich ihres Hertzens bald;
Mit Wangen, die nicht Farbe halten können,
Giebt sie den Beyfall gantz verwirrt von sich.
G. v. 171 ff. Die stand demnach, aus Scham sich röthend, stille, . . .
Und als sie ihn in einer Stellung sah,
Dass er den Blumenkorb ihr zitternd reichte,
Konnt sie ihm länger nicht so grausam seyn.

Ferner noch Bodmers „Damon“ (2. erzählung, v. 63 f.):
Sog Damon in dem Busch so starcke Züge
Der Schönheit und der Lieb in seine Seele.
G. v. 28 f. Und trinkt sich so an ihrer Schönheit trunken,
Dass er nicht weiss, wie, was, und wo er ist.

Auch im allgemeinen liegt übrigens beiden gedichten derselbe gedanke zu grunde. Palämon trifft auf einem seiner felder die ähren lesende Lavinia und wird von ihrer schönheit und anmut umsomehr gerührt, als sie ihn an seinen väterlichen freund Acasto erinnert. Er erfährt von ihr, dass sie wirklich dessen tochter sei, und wirbt um sie. Bei Götz trifft Attis auf einer wiese ein blumen suchendes „reizend schönes“ mädchen, das sofort liebe in ihm er-

weckt, da es seinem verstorbenen bruder gleicht. Sie flieht, als sie ihn sieht, er aber eilt ihr nach und wirbt um ihre liebe. In beiden fällen werden die jünglinge erhört. Aber uns ist es nicht so sehr um die nachahmung der handlung zu thun, als darum, dass Götz verschiedene wesentliche anmutige züge des mädchens der Lavinia Thomson-Bodmers entnommen; und Bodmer ist gerade in diesem stück seiner vorlage möglichst treu geblieben. So ist hier wieder ein beispiel gegeben, wie — von der der anmutigen Eva Miltons zunächst abgesehen — das ideal des anmutigen mädchens von England her belebt wird.

Der fall ist um so bedeutungsvoller, als Götz im „Versuch eines Wormsers“ (1745) ein anmutiges mädchen zu zeichnen noch nicht unternommen hatte, sodass Attis (1747) jedenfalls zu seinen ersten gedichten gehört, in denen dies geschieht, und die vermutung sehr viel für sich hat, dass diese vorstellung in ihm erst durch Thomson-Bodmer, beziehungsweise die Freundschaftlichen lieder belebt wurde. Wir wollen das im Attis gegebene näher betrachten, weil es sich Götz offenbar als anmutstypus zu eigen gemacht und ausgebildet hat.

Schönheit in bewegung tritt gleich zu anfang entgegen (v. 8 ff.):

Da wallte sorgenlos und ohne Furcht
Als wüst es nicht, wie reizendschön es ist,
Ein Schäfertöchtergen im grünen Grase.

Auch später weiss Götz durch bewegung die vorstellung der anmut zu erwecken (v. 67 ff.):

Drauf flieht sie ungeheissen von der Stätte,
Läst in der Eil ihr nettes Körbgen stehn,
Zieht ihren dünnen Schleyer vor die Augen,
Und springet, wie ein Reh, das Zephir schreckte,
Mit rascher Schüchternheit durchs Grüne hin,
Mit ihrem langgefalteten Gewande,
Das sie aus gewohnter[1]) Reinlichkeit
Von vornenher ein wenig aufwärtshub,
Von Blum und Klee die hellen Tropfen streifend,
Und einen neuen Pfad durchs Feld sich zeichnend.

Für diese schilderung hatte Götz in seiner vorlage nichts gefunden.

In dem mädchen ist körperliche und seelische schönheit und anmut untrennbar verknüpft, und beides soll wol durch das wort

---

[1]) Gleim ergänzte: aus längst gewohnter.

„reizendschön" ausgedrückt werden, das Götz übrigens in Pyras Tempel der dichtkunst finden konnte, wo es von Adam und Eva heisst (III, v. 42 ff.):

Darunter nun, erschien das erste Paar der Menschen;
Der Mann war angenehm, doch ernsthaft auch dabey.
Das Weib sehr reitzend schön, mit unschuldsvollen Minen.

Dies geht wieder auf Miltons Verlornes paradies zurück (IV, v. 297 f.):

For contemplation he and valour formd,
For softness she and sweet attraction Grace.

Den gedanken der unbewussten („als wüst es nicht, wie reizendschön es ist") hat Götz schon bei Thomson-Bodmer vorgefunden. Ebenso den, dass anmut keines fremden putzes bedarf („mit Lieblichkeit auch ungeputzt umgeben"); dieser gedanke ist überhaupt alt; er findet sich einerseits bei den Franzosen, anderseits bei den Engländern, und Miltons Eva ist (V, 378) „undeckt, save with her self more lovely fair."

Das zusammenwirken seelischer und körperlicher momente ist an einigen stellen klar ausgesprochen (v. 46 ff.):

. . . das zarte Bild [der hirtin] . . .
Um welche Güte, Sanftmuth, Huld und Keuschheit
In festverschlungnem Ringe munter hüpfen.
Sie ist so tugendhaft und jung, als er,
Doch reizender, und würdiger der Liebe.
Kaum seh ich sie, so nimmt mein Leid die Flucht,
Der Rasen hier, der sonnenhelle Anger,
Wo ich sonst weinend ging, lacht mich itzt an,
Weil ihre Gegenwart ihn lustig macht.

Ähnlich in dem späteren gedicht Die wiederkunft (1764, s. 78): „Schon morgen wird durch sie die Gegend wieder schön." Hier ist die einwirkung Pyras unverkennbar. Im Tempel der dichtkunst (IV, v. 152) heisst es von der Ekloge: „Bald tantzen Lieb und Lust und Unschuld um sie her"; und ebenda (I, v. 89 f): „Die Tugend und Natur und Anmuth folgten ihr, Als wie drey Gratien, mit fest verschlungnen Händen." Für die in den letzten versen bei Götz geschilderte wirkung der anmut sowol, als auch für die erste vorstellung vergleiche man Pyra (Freundschaftliche lieder, s. 30):

Aber alle Gratien
Tantzen um sie her im Kreise,
Und bestreuen sie mit Blumen,
Doris lächelt, spielt und singt.

Ihr vergnügungsvoller Blick
Macht die trüben Lüfte heiter,
Machet lauter Rosen wachsen,
Und der Lentz herrscht überall.

Von dem früher erwähnten zusammenwirken zeugen auch Götzens verse „Attis“ 78 ff.:

Und ihre Liebe schien ihm lieblicher,
Und ihre Jugend schöner noch zu gläntzen,
So sehr erhebt Schamhaftigkeit die Schönheit.

Wurde im 17. jahrhundert hauptsächlich der gedanke vertreten, dass schönheit des geistes oder des gemütes höher zu schätzen sei, so zeigt sich hier die vertiefte vorstellung der schönheit als ausdruck der seele. Die schöne regung der seele erhöht den körperlichen reiz. Das kommt auch zum ausdruck, wenn es heisst (v. 115 ff.):

Ich habe ja . . .
Zu aller Zeit die Tugenden geliebet,
Die ich in deinem sittsamen Betragen,
Und in der keuschen Flucht vor mir bemerke.
Um deren willen bistu mir so schön.

Und endlich v. 133 ff.:

Du, sittsamer, als diese Veilgen selbst,
Und keuscher, als die keuschsten Lilien,
Und frischer, als des Mayes frischste Rosen,
Die an Geruch weit minder reizend sind,
Als du an Freundlichkeit und sanften Sitten.

Letzteres ist Thomson-Bodmer entnommen. Alles in allem erscheint das mädchen reizend schön, frisch, jugendlich, lieblich, ausgestattet mit unschuld, sittsamkeit, schamhaftigkeit, sanftmut, güte, huld (den sanften tugenden Burkes) und ohne anderen schmuck als (v. 62) ein blümchen, das sie sich ins schwarzbraune haar steckt (also wieder bewegung). — Verstandeseigenschaften werden nicht erwähnt.

Dieselbe vorstellung kehrt wieder, wenn auch nicht so ausführlich, in dem gedicht „Bei erblickung einer schönen person“ (s. 39), das sich auf dasselbe jahr 1747 zurückführen lässt. Anklingend an Attis heisst es da:

Keuschheit, Unschuld, Sittsamkeit
Folgen ihren muntern Schritten
Mit verschrenkten Armen nach,
Und verschönern ihre Schönheit.

Das mädchen führt sogar den namen einer Grazie, Aglaja. Dennoch wird es zum schlusse nicht mit einer Grazie verglichen, sondern

mit Venus, der in anlehnung an Horaz die Grazien und Nymphen beigegeben werden.

In einem späteren gedichte (Du und Sie, 1764?, s. 82) legt Götz dar, „was ein Mädchen unschätzbar macht“:

Einen lachenden Witz, herzliche Zärtlichkeit,
Eine Brust, wie die Milch so weiss,
Und zwey Augen, verliebt, gross und verführerisch.
Wer mit solchen entzückenden
Reizen wäre kein Schalk? Holdester Gegenstand
Meiner Liebe, du warst es auch!

Unverkennbar tritt hier neben „herzlicher Zärtlichkeit“, das witzige, schalkhafte der französischen richtung heraus.

Der ausdruck „schöne seele“ taucht im gedichte An Olympen (s. 86 vielleicht erst später als 1765), im zusammenhang mit elementen der anmut, „regung“ und „natur“, auf:

Dein Leib ist schön; noch schöner deine Seele.
Man sieht auf dich vor tausend Frauen nur.
Dein Mund entzückt und singt, wie Philomele;
Und was du singst ist Regung und Natur.

Wir haben früher der schönen seele im 17. jahrhundert nachgespürt. Obwol für den ausdruck aus dieser zeit eine ununterbrochene überlieferungskette da ist, ist es andrerseits klar, dass er mit dem auftreten von Shaftesburys moralphilosophie und den romanen Richardsons neu belebt wurde. Er gehört also der englischen, seelischen richtung an, und in ihr zeigt er sich vornehmlich. So hat ihn Haller (Alpen, v. 389 f.): „Gerechtestes Gesetz! dass Kraft sich Zier vermähle; In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.“[1]) Ob er dabei an die alte oder die neue tradition anknüpfte, und in welchem sinne er den ausdruck erfasste, bleibe dahingestellt.

Es ist begreiflich, dass begriff und wort „die schöne seele“ bei Klopstock und andern eingang fanden. Auch schon in den ersten werken Wielands finden sie sich. Dagegen bleiben sie dem gebiet der eigentlichen anakreontik fern. Auch das kann uns nicht wunder nehmen, da in dieser das seelische moment im hintergrunde steht.[2]) So findet sich die „schöne seele“ bei Uz gar nicht, bei Gleim zweimal. Zuerst im 2. buch der Scherzhaften lieder (Die

---

[1]) An Schiller, der in der jugend so viel von Haller gelernt hat, wird hier jedermann sofort erinnert.

[2]) Vgl. Strack a. a. o. s. 32 und die berichtigung R. M. Werners im Anzeiger f. deutsches altertum 20, 358.

lobredner, a. a. o. II, s. 175): „Aber deine schöne Seele Lobten sie an keinem Mädchen.“ Dann in den Petrarchischen gedichten (An Doris, I, 346): „Dein holdseliges Gesicht Gleicht der schönen Seele nicht.“ Nur das erste gedicht zeigt — in der form — anakreontischen charakter; das zweite ebensowenig wie das angeführte gedicht von Götz.

Bemerkenswert ist bei diesem, dass er gelegentlich auch das männliche geschlecht als anmutig darstellt, in ähnlichen oder denselben ausdrücken wie das weibliche. Im jahre 1747 schon hat er von seinem bruder gesungen (s. 23):

Du warst voll Lieblichkeit, wie Welschlands Trieften,
Gefällig, wie der West, wie Blumen, schön,
Wie weisse Lämmer sind, von holder Sanftmuth,
Der keuschen Liebe werth, und stets geliebt.

Und in der noch früher fallenden „Warnung an einen schönen knaben“ (1745, s. 15) mahnt er den knaben, wenn er einst jüngling sei, sich nicht von einer schönen Doris verführen und vom weg der tugend ableiten zu lassen — geradezu eine umkehrung des verhältnisses — und spricht ihn an:

Holdseelig Kind, du meine werthe Freude,
Anmuthig, wie der West,
Rein, wie ein Lamm, das auf der Frühlingsweide
Am Bach sich säugen läst.[1])

Im bunde mit der innerlichen, seelischen auffassung der anmut, die in Götz durch Pyra und die englische richtung überhaupt angeregt wurde, steht die verinnerlichung der liebe. Bei Uz zeigt sie sich, wie betont wurde, 1755, und in dasselbe jahr lässt sich ein gedichtchen von Götz einreihen, das direkt diesem thema gewidmet und „Wahre liebe“ betitelt ist (s. 44). Mit bewusstsein wird die in eigenschaften der seele wurzelnde, dauernde liebe gegenüber

[1]) Vgl. auch das gedichtchen „An ihren geburtstag“ (1764, s. 54):

Freundin, schön wie Hespers Blicke,
Lieblich, wie der West:
Schmäle nicht,
Dass ich dir an deinem Fest
Keine jungen Veilgen schicke.
Wo du ja auf Abendwiesen
Bey den Lämmern gehst,
Und am Bach
Bey den jungen Hirten stehst,
Wachsen sie zu deinen Füssen.

flüchtigem sinnlichem trieb für die wahre liebe erklärt. Ein sperling „voll buhlerischer Brunst und Schalkheit“ verspottet zwei junge treue turteltauben, „Die, voll von innerlicher Liebe, Die Augen auf einander wandten, Und dann und wann die Flügel zuckten.“ Der tauber aber verweist ihm, dass er die gestern erst geehlichte gattin heute schon verlassen habe, und schliesst: „Du liebest freylich stark und feurig: Wir lieben sittsam, aber ewig.“ Ob ein einfluss von Wielands Anti-Ovid (1752) vorliegt, lässt sich nicht sagen. Notwendig muss ein solcher nicht angenommen werden, da das thema, wie aus allem erhellt, Götz nahe gelegen hat.

Die frage nach einer Grazienphilosophie bei Götz lässt sich dahin beantworten, dass einige anknüpfungspunkte festgestellt werden können. Er preist den lebensgenuss und geht dabei von der himmlischen und irdischen Venus Platos aus. Apollo zeigt ihm beide auf den höhen des Parnasses (Die himmlische und irdische Venus, 1764, s. 76). Jene ist von tugenden umgeben; die Weisheit selbst steht bei ihr; ihr finger zeigt entfernt des glückes thor. Die zweite, umhüpft von Scherzen und Freuden, wirft rosen aus, singt lächelnd vor Amor. Apollo trägt dem Dichter auf zu wählen. Er antwortet:

Gebiete nicht, dass ich sie trennen soll:
Gewähre mir, dann so nur geh' ich sicher!
Die für mich selbst, die dort für meine Bücher.

Die aufforderung zu wählen erinnert an das thema von Herkules am scheidewege, das in damaliger zeit litterarisch beliebt wurde.[1]) Götz vertritt aber eine vereinigung von weisheit und lebensgenuss. Diesen preist er auch im gedichte „Das leben“ (1764, s. 70). Das leben entflieht schnell:

So lasst uns diesen kurzen Weg
Und schmalen Steg,
So lang wir noch im Frieden drüber gehen,
Mit Rosen übersäen.

Bei anderer gelegenheit personificiert er das vergnügen (Das vergnügen, 1764, s. 52), wobei es manche züge der anmut annimmt. Es folgt s a n f t e n trieben der natur. E i n f a l t und bequemlichkeit sind sein geleite, seine pracht ist ein f r i s c h e r s t r a u s s. Durch m ä s s i g u n g erhält es sich stets r e i z e n d u n d j u n g. Gern gesellt s i c h C y p r i p o r z u i h m. Es lässt sich nicht erhaschen, sondern kommt u n g e s u c h t. Es ist mit k e u s c h e r l u s t verbunden. Eine

[1]) Vgl. Seuffert, Euphorion I, s. 530.

stelle hebe ich besonders hervor, weil sie in der „Musarion“ nachklingt:

Wenn sich oft an einem Fest
Weisheit von ihm fangen läst:
Dann begehrt aus seinem Schoos
Die Gefangne selbst nicht loss.

So leitet hier ein schwacher faden zu Wieland hinüber, der den Grazienkultus zur vollendung brachte. Auch darin ist ein zeichen gegeben, dass Götz von den drei haupt-anakreontikern derjenige ist, der am meisten für die ausbildung der vertieften grazie gethan hat. Entschiedener als die andern knüpft er an Pyra und die Engländer an, er überflügelt den von den Franzosen beherrschten Gleim, den von Horaz geführten Uz.

Zum schlusse sei noch, des gegensatzes halber, auf Lessing verwiesen, der ja auch anakreontisch gedichtet hat. Fast gar nicht tritt anmut in seinen anakreontischen versen zu tage. Einmal wird gesagt, was artig ist, ist klein.[1]) Ein andermal (a. a. o. I, 48) werden in dem gedicht „Das mädchen“ der besungenen anmutige züge beigelegt; endlich werden (I, 70) zwei liebenswürdige schwestern, denen reiz, tugend, unschuld, freud und scherz jedes herz gewinnen, mit Grazien verglichen, denen sie in nichts als an der zahl zu weichen brauchen. Die kräftige, männliche natur Lessings war für anmut weniger empfänglich.

Aber auch die schwächliche seines rivalisierenden freundes Christian Felix Weisse kommt in seinen Scherzhaften liedern lediglich zu der äusserlichen formelhaften vorstellung: die „entgürtelten“ Grazien stehen am strande hand in hand, als Venus dem meere entsteigt. Oder sie „umgeben“ das mädchen, das mit sanftem auge dem geliebten entgegen lacht. Und ein drittes mal „Doris im Nachtkleide“ verglichen mit der nur den gürtel tragenden Cythere, sie sei an gleicher anmut reich.[2]) Von einer aneignung oder gar vertiefung der vorstellung ist nichts zu spüren.

---

[1]) Lessing, Vermischte Schriften, Berlin, 1771, I, 5.
[2]) Kleine lyrische gedichte, Leipzig 1772. 1, 24. 114. 64. Die Nachahmungen und Übersetzungen aus dem Horaz (Bd. 2, s. 197. 219. 222) kommen nicht in betracht.

IV. Wielands Grazien.

Um der bedeutung Wielands für die entwickelung des Grazienmotives in der deutschen litteratur gerecht zu werden, ist es nötig, auch seiner frühesten dichtperiode aufmerksamkeit zu widmen, obwol diese dem ersten anscheine nach nichts grazienhaftes an sich hat.

Wir haben zwei richtungen der Grazienpoesie im allgemeinen festgestellt, d. h. der poesie, die bewusst oder ohne direkte absicht anmut zu dichterischer darstellung bringt; sie entsprechen den zwei hauptströmungen unserer litteratur, die am beginne des jahrhunderts durch Hagedorn und Haller repräsentiert werden. Wir haben sie als französische und als englische bezeichnet und für jene Hagedorn, für diese Pyra zum ausgangspunkt genommen. Erstere vertritt die anmut als äusseren sinnlichen reiz, daneben als reiz des geistes (esprit), diese legt ein hauptgewicht auf seelische schönheit und anmut. Klar trat auch in der theorie des anmutbegriffes eine scheidung nach denselben gesichtspunkten hervor.

Der junge Wieland wirft sich im verlauf der fünfziger jahre den Schweizern in die arme, die England huldigten; schon zuvor aber liess er sich von der englischen litteraturströmung tragen. Wenn selbst dem erhabenen schwunge Klopstocks neben „anakreontischen untertönen" die Grazien eben in diesen jahren nicht fremd sind (An Gleim, 1752; An Cidli, 1752) und gelegentlich züge der anmut hervorschimmern, so ist es noch mehr von Wieland zu erwarten. Er steht Pyra nahe; bei Shaftesbury und Plato hat er schon den begriff der seelenschönheit gelernt, und an ersterem zumal bildet er seine vorstellung von moralischer schönheit und anmut weiter aus. Er kennt Milton und entlehnt ihm die gestalt der unschuldsvoll anmutigen und schönen Eva, die bei ihm und anderen mehrfach wiederkehrt und gewiss ein urtypus der zarten, seelisch anmutigen mädchengestalten dieser poetischen richtung ist. Thomson hat in den Seasons unter anderem die unschuldvoll anmutige gestalt der Lavinia gezeichnet. Bodmer hat, wie erwähnt ist, nebst anderen episoden diese übersetzt und den Freundschaftlichen liedern angehängt. Auch hier hat Wieland anregungen empfangen; gerade diese stücke sind das vorbild seiner Erzählungen (1752). Andererseits berührt er sich durch die acht oden im anhang zum Anti-Ovid (1752) mit der dann so heftig befehdeten anakreontik.

Der bemerkenswerte zug, dass Wieland von der lehrdichtung ausgeht, hat namentlich für unser thema besondere bedeutung. Selbst

verliebt, ist er erfüllt von den begriffen der schönheit, anmut und liebe und ringt nun, sich philosophisch über ihren zusammenhang klar zu werden. Ist dies — wenigstens vorläufig und zum teil — im Antiovid geschehen, so folgen darauf in den Erzählungen einige beispiele seiner theorie. Die idee ist zuerst gegeben, und er sucht sie zu verkörpern. Ganz dasselbe verhältnis besteht in bezug auf die Grazien im besonderen. Er kennt die anmut; er kennt diesen begriff in manchen variationen im laufe der zeit, und die Grazien bieten sich als höchst geeignetes mittel zu seiner gestaltung.

Der Antiovid[1]), mit dem wir einsetzen wollen, hat die Grazien noch gar nicht[2]), doch tritt schönheit und anmut, körperlich und seelisch hervor. Plato und Shaftesbury in der theorie, Milton und Richardson durch musterbilder haben zusammengewirkt, jene begriffe in verbindung mit der liebe zu gestalten. Wieland klagt, dass die unschuld einer Pamela, statt liebe zu erwerben, ein teuflisch herz sie zu verderben reize (s. 5). An Milton klingt er nicht nur in den unmittelbar vorangehenden versen deutlich an, die die erde im ersten schöpfungsglanz mit ihrer unschuld und wonne, ihrem segen und vergnügen zu rühmen wissen, sondern sagt in der 6. ode des anhanges (s. 60) ausdrücklich: „So trunken von Enzückung Wallt nicht mein fühlend Hertz auf, Wenn Milton Even singet.“ So nimmt Wieland eingestandener massen lebhaftes interesse an der anmutsvollen Eva des Verlornen paradieses.

Ich wiederhole, dass die bedeutung dieser gestalt und sonstiger motive und episoden aus dem Verlornen paradies nicht zu gering angeschlagen werden darf. Es ist bezeichnend, dass auch Prior gerade von ihr besonders berührt zu sein scheint. Er schreibt einer dame in ihren Milton[3]):

See here how bright the first borne virgin shane,
And how the first fond lover was undone.
Such charming words our beauteous mother spoke,
As Milton wrote, and such as yours her look . . .

In Deutschland, vor allen bei den Schweizer dichtern, wirkt oft Miltons Eva nach, durch Bodmers übersetzung und kräftige em-

---

[1]) Anti-Ovid, oder die Kunst zu lieben. Mit einem Anhang lyrischer Gedichte. Amsterdam, 1752.

[2]) Wenn man sie nicht in folgender stelle (s. 40) suchen will: „Bald kommt sie, wie die Charis, frey.“

[3]) Prior, London, Bell and Dardly I, s. 38.

pfehlung Miltons nahe gerückt. Ich erwähne nur eine ode Klopstocks (Der Verwandelte = An Cidli, 1751), wo es heisst:

Wie die erste der Liebenden
Voller Unschuld im Hauch düftender Lüfte kam,
Und mit jungem Gefühl an das Gestade trat,
Bald sich selbst mit den Rosen
Von dem Hang des Gestades sah.

Als gegensatz dazu aus anakreontischen kreisen diene ein gedicht Gleims von der schöpfung des Weibes (a. a. o. I, 41), das den gegenstand in der ihm eigenen tändelnden weise behandelt. Eva ist „Ein liebes Ding zum Zeitvertreib, Das mit dem Menschen scherz' und spreche.“ Sie springt nach ihrer schöpfung zum mann, küsst ihn und spricht: „Du Närrchen, sieh mich an! Ich bin gemacht, mit dir zu spielen.“ So zeigt sich der gegensatz der dichtarten auch in der behandlung derartiger specieller motive.

Schon im Antiovid darf nicht übersehen werden, dass es Wieland nicht bloss um seelische schönheit zu thun ist; seelische anmut wird schon hier behandelt und zwar im sinne Shaftesburys. Sie äussert sich in körperlichen vorzügen; diese allein jedoch, selbst als äusserer reiz, als bewegte schönheit, genügen nicht, das seelisch schöne muss dazu kommen, volle anmut zu bilden (s. 24):

Die, die er liebt, wird keine Lais seyn.
Der Glieder Reitz allein, die List verbuhlter Blicke
Nimmt sein zu edles Hertz nicht ein,
Und fühlt er auch in sich die Triebe sich entzweyn,
So siegt er doch und bebt vor der Gefahr zurücke.
Nur wo die Unschuld sich in stille Anmuth hüllt,
Da fühlet er mit Lust, und liebet,
Und sein Verstand sieht froh, wie sich sein Herz ergiebet.
Wenn auf der freyen Stirn sich sanfte Hoheit bildt,
Wenn, ungelehrt in buhlerischen Tücken,
Die Augen unbewusst entzücken
Und jeder Blick das Hertz verwundt;
Und wenn ihr anmuthreicher Mund
Der Augen Geist nicht widerleget,
Wenn kein unedler Trieb die keusche Brust beweget,
Denn ist sie werth, dass sie der Weise küsst
Und allen Wunsch in ihrem Arm vergisst.

Die vereinigung des körperlichen und seelischen ist klar ausgesprochen. Wieland hebt hervor die freie stirn, die blicke der augen, den anmutreichen mund, die bewegte brust; darin äussern sich sanfte hoheit, geist, keusche unschuld, edle triebe. Ihr zu-

sammenwirken ist stille anmut, die unbewusst ist und entzückend wirkt. Es sei bemerkt, dass Shaftesbury über das unbewusste der anmut sich nicht äussert; Wieland betont es aber auch in der ersten ode des anhangs (s. 53): „die Macht Der eroberndlächelnden Unschuld, die, unbewusst reitzend, Wie die Natur uns gefällt.“ Die unschuld erwähnt er noch einmal (s. 6), wieder in verbindung mit körperlicher schönheit und mit der wirkung des entzückens: „Itzt ist's nicht mehr die Unschuld, die entzückt, Wenn sie verschämt aus schönen Augen blickt.“ Stärker tritt das seeliche dann hervor in folgenden versen (s. 28):

So, Panthea, strahlt ein erhabner Geist
Aus deinen zärtlichen und liebevollen Blicken . . .
Itzt gleichest du mit ernstem Angesicht
Das stille Anmuth sanft erhellt
Der Weisheit die dem Geist gefällt.
Und wenn dein schönes Herz ganz in Gefühl zerfliesst,
Und jeder Blik nun seelenvoller ist . . . .

Die stille anmut erhellt das angesicht, das durch den erhabenen geist ernst erhält. Das gefühl ist stark ausgeprägt, die blicke sind zärtlich, liebevoll, seelenvoll. Gegen den schluss jedoch (s. 44) werden die rechte der körperlichen schönheit noch einmal ausdrücklich gewahrt:

Zwar der begehrt von uns zu viel,
Der uns im Leibe noch blos zu Intelligenzen
Und steinern vor den Reitz der Schönheit machen will.
Nein, dieser Glieder Zier, der [!] Weise fesseln muss,
Die Augen, die so reitzend gläntzen,
Der Rosenmund, der unsern Kuss
Herauszufodern scheint, und alle diese Pracht,
Die anmuthsvoll aus jungen Schönen lacht,
Ist nicht gehasst zu seyn gemacht . . . .
Nein! auch der Leib, der, seiner Seele werth,
Mit seinen Reitzungen sie ehrt,
Auch ein Gesicht, wo sich mit Anmuthsstrahlen
Die Tugenden des schönern Herzens malen,
Auch Lippen, die die Kunst zu küssen wissen,
Sind der Entzückung werth, mit welcher wir sie küssen.

Viel schöner freilich sei seelische schönheit, wird im weiteren ausgeführt.

Hervorzuheben ist, dass Wieland hier, wo er für die körperliche schönheit eintritt, wieder augen und mund erwähnt, an denen eben die seele zum ausdruck gelangen kann. Auch das jugendliche und lachende der anmut ist beachtenswert; dass wir mit pracht

einen anderen begriff verbinden als den der anmut, ist an anderer stelle ausgeführt, und wir wollen dies umsoweniger streng beurteilen, als „Pracht“ im reim mit „lacht“ steht. Kurz und deutlich wird die anmut in den zwei versen ausgedrückt: „Auch ein Gesicht, wo sich mit Anmutsstrahlen die Tugenden des schönern Herzens malen.“

Wenn wir zusammenfassen, so ergiebt sich im Antiovid zum teil eine art höherer, himmlischer grazie; sie würde der himmlischen liebe entsprechen, die Wieland darin verherrlicht. So wie die liebe des jungen Wieland einen schwung in himmlische regionen nimmt, werden von selbst zugleich auch die eigenschaften, die eine solche liebe hervorrufen, gehoben. Gesagt wird dies allerdings von der anmut selbst nicht, es drückt sich aber in der „sanften hoheit“ und dem „ernsten angesichte“ aus und ist aus der himmlischen beschaffenheit der seele zu erschliessen. Man wird unwillkürlich an den später verkündeten grazienbegriff Winckelmanns erinnert. Im übrigen verlässt seine anmut nicht die irdischen regionen, verrät sogar anakreontische einwirkung, wird aber durch ihre seelische auffassung schon hier bedeutungsvoll.

Die verschiedene auffassung äussert sich auch im namen. Das wort anmut wird in der eigentlichen anakreontik wenig zur bezeichnung unseres begriffes gebraucht; dafür ist, wie auch in der theorie zuerst, der ausdruck reiz beliebt. Im Antiovid schon ist ein verschiedener gebrauch beider wörter nicht zu verkennen. Wieland nennt die wollust ein reizendes gespenst (s. 5), spricht vom reiz der küsse (s. 30) und von den sklaven, die sich Roxanens reiz erwarb (s. 16, in missbilligendem sinne); dann in den angeführten stellen vom reiz der glieder, vom reiz der schönheit; kurz, wo es sich um äusserliche, sinnliche anmut handelt, wendet er das wort reiz an. Wo hingegen die seele ins spiel kommt, redet er von anmut. So finden sich anmutsvolle schöne (s. 26), schöne, aus denen lieb und anmut lächelnd siegt (s. 27); er erklärt, dass die tugend nicht so sehr durch ihren eigenen schein einnehme als durch die anmut, die ihr die liebe leiht (s. 28). Dazu kommen die angeführten stellen, die selbst beide ausdrücke im gegensatz haben. Einmal (s. 24) wird dem reiz der glieder die unschuld entgegengestellt, die sich in stille anmut hüllt; ein andermal (s. 44) wird zunächst vom reiz der schönheit gesprochen, dann vom gesicht, wo sich mit anmutsstrahlen die tugenden des schönern herzens malen.

Allerdings werden die bezeichnungen nicht strenge geschieden, und reiz gilt oft als ausfluss der anmut. Überhaupt scheint anmut

eine beschaffenheit, einen zustand, reiz hingegen eine wirkung auszudrücken. So sagt Shaftesbury, dass die „grace“ anziehenden reiz (attractive charm) giebt.

Wir erinnern uns hierbei, dass auch Winckelmann den ausdruck reiz hat fallen lassen und seine auffassung als grazie in die theorie eingeführt hat. Die vermutung liegt nahe, dass ihm, wie Wieland, das wort „reiz“ nicht genügte; beide mochten das gefühl haben, dass es ihren seelisch vertieften begriff nicht voll ausdrücke. Der unterschied ist allerdings vorhanden, dass Winckelmann für den von Mylius in der übersetzung Hogarths theoretisch angewandten und von Mendelssohn aufgenommenen ausdruck einen neuen setzte, also absichtlich verfahren sein muss, während Wieland, da zur zeit des Antiovid beide werke noch nicht erschienen waren, keine anregung hatte, sich in bewussten gegensatz zu stellen. Da er nun trotzdem auch später das einmal bevorzugte wort anmut mit aller entschiedenheit festhält, so kommt ihm für die popularisierung des ausdruckes in unserem sinne ein bedeutendes verdienst zu.

Der Antiovid ist bestimmt, die seelische, himmlische liebe zu verherrlichen; er bildet also ideen Platos und Shaftesburys aus. Die verinnerlichung der liebe bedeutet einen wichtigen schritt vorwärts in der ausbildung des Grazienmotives und war, selbst in ihrer übertreibung ein notwendiges gegengewicht gegen den sinnlichen trieb der französischen richtung, der in der anakreontik boden gefunden hatte. Wieland vernachlässigt jedoch das sinnliche element keineswegs, wie die für seinen anmutbegriff angeführten stellen zeigen, die alle mit der sinnenliebe in zusammenhang stehen. Er wendet sich nur gegen die wollust, die nackte sinnlichkeit, gegen Ovid und französische autoren, gegen die lehren Anakreons. Auch die modernen anakreontiker trifft er, welche die liebe zu einer blossen tändelei herabsetzen, der sinnliche triebe nicht so ferne stehen. So treten hier in einem gebiet, das in den bereich der Grazien fällt, die englische und die französische richtung einander scharf gegenüber.

Die anmut erweckt liebe — dass geht aus den ausführungen Wielands hervor. Aber auch in umgekehrter richtung lässt sich eine beeinflussung bemerken (s. 28):

Die Tugend nimt mit ihrem eignen Schein
So mächtig nicht als durch die Anmuth ein,
Die ihr die Liebe leiht. Die streut auf jede Pflicht
Gefälligkeit und Reitz; das strenge Angesicht
Der Weisheit selbst, in Ernst und Tiefsinn eingehüllt,
Macht ihr erheiternd Lächeln mild.

Interessanter noch als die beobachtung, dass die liebe der pflicht gefälligkeit und reiz verleiht, ist die, dass ernste, strenge weisheit durch ihr erheiterndes lächeln mild wird, da sie uns schon an Musarion gemahnt. — Eine seite zuvor (s. 27) sagt Wieland von der edleren liebe:

> ihr himmlisches Gefühl
> Soll dich zu höhern Trieben wecken.
> Sie soll die Menschenhuld in deine Seele giessen,
> Von ihr belebt soll deine Zärtlichkeit,
> Begierig wohlzuthun, auf alle Menschen fliessen.

Huld und wohlthätigkeit sind eigenschaften der Grazien, die hiermit als wirkungen der liebe erscheinen.

So können wir die betrachtung des Antiovid mit dem bemerkenswerten ergebnis schliessen, dass das verhältnis von schönheit, anmut und liebe schon theoretisch, wenn auch nicht vollständig erläutert ist, ehe sich eine spur von Venus, Grazien und Amor zeigt, wogegen die anakreontiker oft diese mythologischen figuren vereint erscheinen lassen, ohne sich allzuoft über die art dieses zusammenhanges in ihren versen auszulassen.

Im „Frühling“[1]) äussern sich, soweit er für uns in betracht kommt, dieselben ideen, wenn auch nicht so durchgeführt. Hervorzuheben ist nur weniges. So dass gleich am anfang (v. 4 f.) die Grazien erscheinen: „in düftenden Schatten Junger Lauben, am Rande des Bachs, wo die Grazien tanzten.“ Wieder, wie bei andern, scheint Horazens einfluss hervorzutreten, der (I, 4) Venus mit den Grazien im frühling zur erde niedersteigen und im mondenglanz tanzen lässt. Jedenfalls aber hat Wieland die überlieferung so frei gestaltet, dass sich eine entlehnung nicht behaupten lässt. Dass die Grazien gleich in verbindung mit der natur und dem frühling erscheinen, ist bemerkenswert; gerade dieser gesichtspunkt wird sonst gern vernachlässigt, wo die anakreontiker dieses thema Horazens behandeln.

Ferner fallen die verse 98 f. auf: „Dir hat er [Gott] jene Gespielin der himmlischen Liebe, die Unschuld, In die Gestalt der Anmuth gekleidet.“ Das innere wesen der anmut wird wieder als unschuld erklärt, und zugleich ergiebt sich eine beziehung zu den Grazien, da die unschuld, beziehungsweise die anmut als gespielin der himmlischen liebe gilt. Die Grazien sind die gespielinnen der Venus, die für Wieland in diesen werken nicht so wol schönheits-

---

[1]) Der Fryling. 1752, citiert nach Poetische schriften 1762 bd. 1.

als liebesgöttin ist. Diese gestaltung weist schon vorwärts auf Jacobis „sittliche Grazie", die, ebenfalls in der einzahl erscheinend, der himmlischen Venus beigesellt ist. Der gedanke kehrt alsbald wieder in Wielands erzählung Zemin und Gulhindy (v. 13 f): „O Du [Göttin Liebe] mit deiner lächelnden Gespielin, Der Unschuld, lehrest uns ein himmlisch Leben!"

Überhaupt dienen die „Erzählungen"[1]), wie ich schon erwähnte, dazu, beispiele zu geben für die im Antiovid entwickelte theorie der seelenschönheit, anmut und liebe. Sie bieten in dieser hinsicht gar nichts neues, und wir können es uns daher versagen, belege anzuführen. In zweierlei betracht sind sie aber für uns von interesse. Zunächst weil sie auf die nämlichen Bodmerschen erzählungen und somit mittelbar auf Thomson zurückgehen, von denen auch Götz anregung empfangen hat. Thomson hat Wieland schon direkt im beginn des „Frühlings" gepriesen. Im „Eingang" zu den erzählungen wird dann das „zärtlich dichtrisch Paar" Lange und Pyra gefeiert, ein zeichen des einflusses namentlich des letzteren, der als erster bewusst die seelische anmut in die deutsche dichtkunst einführte.

Den zweiten gesichtspunkt, von dem aus uns die Erzählungen näher rücken, giebt der umstand, dass in ihnen die Grazien dreimal auftreten, darunter einmal unter der bezeichnung „Charitinnen". Diesmal leuchtet die horazische Grazienvorstellung ganz offen hervor. In der erzählung „Der Unzufriedene" (s. 68) heisst es:

Er schweifte noch mit zweifelhaften Fyssen
In dieser neuen Welt, als ihn der Anblik
Von sieben Nymphen plötzlich auf sich zieht;
Den Charitinnen gleich, wenn sie am Peneus
Mit aufgelöstem Gyrtel, Hand in Hand,
Der Venus und dem Lenz entgegentanzen.

Da fällt vor allem auf, dass der vergleich mit sieben Nymphen vorgenommen wird, ein zeichen, dass dem dichter die dreizahl der Grazien nicht vor augen stand. Wie in diesen versen antike poesie, so schwebte antike kunst vor bei der stelle im „Eingang", wo er von den „Stunden" und „Zephyrgleichen Freuden" sagt: „mit durchschlungnem Arm wie Gratien"; auch hier scheint die vorstellung der dreizahl in den hintergrund zu treten. In beiden fällen handelt es sich um einen vergleich, wobei aber körperliche und seelische vorzüge nicht zur sprache kommen. Die überlieferte typische form

---

[1]) Erzählungen, Heilbronn bey Franz Joseph Eckebrecht, 1752.

ist noch nicht belebt, wiewol Wieland anmutsvolle mädchen schon treffend zu zeichnen verstand. Dies rechtfertigt auch bei ihm die annahme, dass die Grazien, trotz der begriffe als deren verkörperung sie seit jeher erschienen, nicht schon als lebendige gestalten in der phantasie des dichters vorhanden waren, sondern sich erst an wirklichen, mehr oder minder idealisierten mädchenbildern verlebendigten.

Noch im jahre 1752 entstand das Schreiben von der würde und der bestimmung eines schönen geistes, womit Wieland in den kampf gegen die anakreontik kräftig eintrat, nachdem schon im Antiovid sticheleien vorangegangen waren.[1]) Der kampf hat auch für uns interesse, da er nichts anderes ist als ein aneinanderprallen der sinnlich-französischen und der seelisch-englischen richtung.

Bedeutungsvoll stehen die Grazien gleich an der spitze des gedichtes[2]):

Wo die dummheit sonst sass und mit zuversichtlichem antliz
Herrschte, da sizt die dichtkunst, die Tochter des Himmels, ihr auge
Strahlt mit olympischer hoheit, die goldne harf an der schulter
Stehet die harmonie mit lieblich sich öfnenden lippen
Ihr zur seite; mit angebohrner, bezaubernder Anmut
Lächeln zu ihrer rechten die sittsamen Charitinnen.

Es ist nicht zu verkennen, dass diese Grazien sich bedeutend erheben über die bisher besprochenen. Sie erscheinen hier ganz wie sonst Wielands seelisch anmutige mädchen in lächelnder, bezaubernder anmut, in der wir die sittsamkeit als wesentliches element kennen.

Die beobachtung, dass in den nächsten stellen die Grazien wieder mehr typisch erscheinen, giebt der oben ausgesprochenen meinung eine neue stütze, dass sie in Wielands vorstellung noch nicht lebendig waren. Eine erweiterung des in ihnen verkörperten begriffes bietet die bezeichnung angeborne anmut. Bei Shaftesbury hat Wieland das nicht gefunden, da dieser im allgemeinen eine bildung und erziehung zur anmut verlangt.

Ein unsern gegenstand berührender gedanke ist noch zu erwähnen, den Wieland im „Schreiben“ (s. 122) so ausspricht:

---

[1]) Vgl. über den streit Sauer in der einleitung zu seiner Uzausgabe s. XX ff. DLDenkmale 33—38. Seuffert in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1896. S. 501 f.

[2]) „Schreiben von der Wyrde und der Bestimmung eines schönen Geistes.“ Abgedruckt in den „Fragmenten in der erzählenden Dichtart; von verschiedenem Inhalte. Mit einigen andern Gedichten.“ Zürich, 1755.

Wisset, die blosse Schönheit macht geister so wenig als leiber
Liebenswyrdig, das herz allein giebt den reizungen wyrde,
Welche den wiz und die äussre gestalt des leibes verschönen.

Wieder ist der tiefgehende gegensatz äusserer und innerer anmut hervorgekehrt und zwar stehen diesmal ausdrücklich körperliche und geistige reizungen — französisch — dem herzen (das Wieland gern für seele gebraucht, schönes herz neben schöne seele) — englisch — gegenüber. Dass aus der beseelung der reizungen anmut entsteht, ist aus dem Antiovid bekannt. Dass würde hiermit verbunden ist, sei hier bemerkt, weil das auf eine höhere art von anmut zu deuten scheint, die wir später wieder treffen werden.

Dieselben ideen von anmut und liebe kommen in den folgenden werken zum ausdruck. Das jahr 1753 bringt den Geprüften Abraham und die Briefe von verstorbenen.[1]) Der geprüfte Abraham erwähnt die Grazien nicht. Dagegen treten sie in den Briefen von verstorbenen auf, allerdings nur einmal direkt genannt. Es ist dies im 2. brief, Lucinde an Narcissa (s. 15):

Da stehet Narcissa
Schön wie der fryhling, in anmuth gehyllet, und lächelt sich selbst an.
Schmeichelndes glas, was zeigest du ihr? die heiterste stirne,
Augen die seelenvoll scheinen und wie ihr rosenmund reden,
Jeden zug mit eigner unnennbarer anmuth geschmycket.
Welch ein zaubrisches lächeln? wie blyht die sittsame wange?
Wie viel herzen hat schon die goldene locke geraubet,
Die auf den blendenden hals so reizend herabfällt? Wen fängt nicht
Dieser geschmeidige leib, der sie den Gratien gleichet?

Wieder haben wir einen vergleich, und durch ihn werden die Grazien sinnlich lebendig. Es ist charakteristisch, wie dieser vergleich zum schluss an den „geschmeidigen leib“ angehängt wird; offenbar aber gleicht Narcissa nicht bloss dadurch, sondern durch die ganze vorangehende schilderung den Grazien. Vorzüge der seele sprechen aus körperlichen schönheiten, aus der heitern stirn, den seelenvollen augen, dem rosenmund, der sittsamen wange, dem zauberischen lächeln, den mit unnennbarer anmut geschmückten zügen (wir erinnern uns an das französische je ne sçai quoi). Die goldne locke, die reizend auf den hals herabfällt, drückt allerdings seelische anmut nicht, der geschmeidige leib sie nicht unmittelbar aus.

Das irdische mädchen wird auf diese weise geschildert, und

---

[1]) Der gepryfte Abraham. Ein Gedicht in vier Gesängen. Zyrich, bei Conr. Orell und Comp. 1753. Briefe von Verstorbenen an hinterlassene Freunde. Ebenda, 1753.

zum schlusse erst stellt sich der gedanke ein, so mögen die Grazien aussehen. Was sich in den „Erzählungen“ vermuten liess, dafür haben wir hier ein beispiel: die Grazien werden nach mädchengestalten geformt. Es ist der schon wiederholt beobachtete vorgang, schliesslich auch der natürliche. Die Grazien eines autors sind immer ein spiegel seiner ansichten von reizender weiblichkeit. Dasselbe gilt von den Grazien eines ganzen zeitabschnittes oder einer dichtgattung. Denn nur wenigen ist es gegeben, den boden ihrer zeit verlassend gleich Winckelmann etwa dem wesen der grazie in den werken des altertums nachzuforschen.

Dieselbe Narcissa tritt ein zweitesmal den Grazien insoferne nahe, als sie (s. 13) „die rose der schönen, die Göttin des reizes“ genannt wird.

Anschliessend daran wenden wir uns jenen vierzehn gedichten Wielands zu, die Hofmann-Wellenhof in Herrigs Archiv, band 66, ss. 49—76, nach handschriften der Züricher stadtbibliothek veröffentlicht hat. Gleich die erste dieser ganz Klopstock-seraphisch gehaltenen oden (An Serena 24. september 1758) enthält die Grazien in einer nun etwas auffallenden weise. Serena wird geschildert (s. 51):

Fromme Unschuld, ein Herz welches nicht heucheln kan
Das gewohnt ist dem Blik dess der allwissend ist
Seine Gedanken zu zeigen,
Und die zärtlichste Menschenhuld
Spricht ihr Angesicht noch!

Einige strophen darnach folgt:

Weinet Freunde, die ihr je sie gesehen habt,
Und in ihrem Gesicht mehr als nur Gratien,
Mehr als sterbliche Schönheit
Mit Verehrung gesehen habt!

Da wir aus dem „Schreiben“ des vorhergehenden jahres die bezaubernde anmut der sittsamen Charitinnen kennen, die als ideale wesen zur seite der dichtkunst lächeln, so ist es auffällig, dass Wieland den Grazien hier eine mindere bedeutung zuschreibt. Die schilderung des mädchens enthält wesentliche elemente der Wielandischen anmut; hierzu werden aber die Grazien in gegensatz gebracht. Nun wäre möglich, dass der dichter bei dem hier abstrakt gebrauchten „Gratien“ ein französisches „graces“ im sinne hatte, das allerdings jene eigenschaften nicht in sich begriff. Möglich wäre allenfalls auch, dass die Grazien nicht als bloss körperliche reize zu verstehen sind; sie können die seelischen elemente enthalten, welche anmut

bewirken, aber dennoch einer höheren seelischen würde, die sich, wie Wieland gelegentlich gesagt, der anmut vereint, entgegengesetzt werden, so dass wieder eine doppelte auffassung der anmut zu tage träte.

Jedenfalls sind die Grazien höher geschätzt in der 5. ode, die zwischen dem ende des gleichen jahres und der mitte des nächsten verfasst ist.[1]) Diese stelle lautet (s. 62):

Nun ist Daphne ganz Dein! Daphne in deren Blik
Lieb' und Unschuld dir stralt; Gyte beseelt ihr Herz,
Und ihr holdes Betragen
Tausend sittsame Gratien.

Trotz der seelischen geltung, die den Grazien wieder eingeräumt wird, ist die abstrakte verwendung des wortes nicht zu verkennen, wie schon die zahl tausend anzeigt.

In der 9., etwa zwei jahre älteren ode ist zu lesen (s. 67):

Ach! so suchen sie dich [die weisheit]! Dich, die mein Socrates
Bey der holden Natur unter den Gratien
(Ein entzykend Gesicht!) schwesterlich sitzen fand,
Wie Diana bey Nymphen sizt.

Wie früher in beziehung zur dichtkunst, sind hier die Grazien in verbindung mit der weisheit gebracht, wozu als weiteres element die holde natur kommt. Über eine einseitige oder gegenseitige beeinflussung ist aber ebensowenig gesagt als bei der dichtkunst; der dichter scheint das wesen seiner göttinnen für so klar zu halten, dass über die art dieses einflusses kein zweifel bestehen kann. Das motiv ist ja übrigens alt; nur stellt Wieland nicht die beliebte mythologische verbindung Grazien-Musen her, sondern geht unmittelbar auf die durch die Musen dargestellten begriffe zurück.

In dem 14. stücke müssen die Grazien zu einem vergleich dienen (s. 75): „Siehe wie diese Rose gleich einer Nymphe sich brüstet, Unter den Blumen so schön, als unter den Gratien Venus." Daraus ergiebt sich eine der Venus untergeordnete schönheit der Grazien.

Lebendige gestaltung der Grazien zeigt sich also in diesen oden nicht. Ein ansatz ist gemacht, wenn die Weisheit schwesterlich unter den Grazien sitzt, aber die allegorische figur entrückt das bild wieder dem sinnlichen vorstellungskreise.

---

[1]) Über die datierung s. Seuffert im Euphorion. 3. ergänzungsheft 1897, s. 81.

Noch möchte ich einige verse anführen, aus denen die bedeutung der Miltonschen Eva als abbildes des anmutigen neuerlich hervorgeht. Sie stehen in der 11. ode (An seine freundin, s. 70, vor mitte januar 1752):

Wie Dein himlischer Geist jeglichen Block belebt?
Wie im redenden Aug, ach! im so schönen Aug!
Sich die Seele enthüllet
Die So zärtlich und edel denckt?
Wie den blühenden Leib Anmuth und Huld umfliest?
War nicht Eva so schön, da ihr entstehend Bild
Zur begeisterten Seele
Göttlicher Milton! herunter stieg? —

Das jahr 1754 bringt die „Erinnerungen an eine freundin"[1]); sie fordern zu näherer betrachtung auf. Dies gedicht nimmt wieder das alte thema von der wahren schönheit und anmut auf und lehrt die freundin, dass es die seele ist, die sie den klugen gefällig macht; die liebe hingegen wird kaum berührt. In vielen variationen wird der grundgedanke zum ausdruck gebracht; wir müssen uns beschränken, einiges herauszuheben, das einblick in die einzelheiten gewährt. Es wird die hohe würde der seele betont, die den menschen den engeln verwandt macht (s. 5):

Vor allen schwebe dir, o Freundin, stets
Der seelen hohe wyrde vor den augen . . .
Nur durch den Geist, nur durch dein ewig theil
Bist du den Seraphim verwandt nnd kynftig
Die selige Gespielin ihrer Freuden.

Die würde der seele beruht in der tugend, in der bewussten unschuld, im gegensatz zur unbewussten unschuld des Antiovid (s. 7):

Wenn Tugend durch den flor der schönheit scheint,
Was ist wohl liebenswyrdiger als Sie?
Ein denkend auge, das mit ernster anmuth
Und mit der Majestät der sich bewussten unschuld
Stillschweigend tadelt oder billigt,
Wie mächtig stralet es in edle Seelen?

Zugleich bringen diese verse den gedanken, dass aus der schönheit des körpers die seelenschönheit spricht, der, noch mehr an seinen urheber Shaftesbury anklingend, auf s. 9 wiederkehrt: „Die äussre schönheit ist Allein der widerschein der innern gyte, Der um die Seele dynngewebte flor." Wieder, wie im Antiovid, legt die „ernste

[1]) Erinnerungen an eine Freundin. Zyrich, bei Conr. Orel und Comp. 1754.

anmut“, die „majestät der sich bewussten unschuld“, das „denkende auge“ die vorstellung einer höheren grazie nahe, welche verschieden ist von einer andern anmut, die er bald darnach preist (s. 9):

> Sey unbesorgt wie du gefallen mögest!
> Die unschuld und die heitre sittsamkeit,
> Ein ofnes antliz, wo die gyte lächelt,
> Muss stets gefallen. Aber niemals zeige
> Dein blik ein triumphirendes bewustseyn,
> Dass du gefällst, nie werf auf deine anmut
> Die eitelkeit unangenehme schatten!

Beiden vorstellungen wird der name anmut ausdrücklich beigegeben, beide werden als das gepriesen, was das mädchen anzustreben habe; sie stehen auf gleicher sittlicher höhe; unschuld ist ihrer beider grundzug, nur ist das einemal das bewusste derselben hervorgehoben. Aber die eine ist ernst und hat den charakter der würde, die andere ist heiter und hat den der anmut, um die ausdrücke im sinne der späteren ästhetik zu gebrauchen. Ein unterschied besteht also und lässt sich schon vom Antiovid her verfolgen, ohne aber sonst deutlich greifbar zu werden. Es ist wahrscheinlich, dass Wieland selbst von dieser zweiteilung kein klares bewusstsein hat. Es handelt sich ihm in dieser zeit nur darum, die seelische anmut dem bloss körperlichen reize entgegenzustellen, sowie die himmlische liebe der irdischen, der wollust. Und wie in der seelischen anmut, stellt sich auch in der himmlischen liebe eine zweiteilung ein, indem das sinnliche element, dem im Antiovid ausdrücklich seine berechtigung zugesprochen wird, einmal stärker zu wirken scheint, während ein andermal die liebe zu überirdischer seelensympathie wird. Aus dem kampfe, den Wieland gegen die nackte sinnlichkeit führte, erklärt sich leicht, dass er eine spaltung seiner anmutidee nicht wahrnahm. Die spaltung selbst erklärt sich aus dem asketischen ideal des trotzdem verliebten jünglings, nicht weniger aus den verschiedenen litterarischen einflüssen, die zusammen auf ihn einwirkten; gaben ihm Milton und Thomson bilder der heiteren anmut, so traten bei Richardson und Klopstock ernst und würde entgegen.

Wieder kommt eine ähnlichkeit mit Winckelmann zum vorschein: bei beiden halten sich die zwei anmutvorstellungen auf einer ähnlichen seelischen höhe, wogegen z. b. L. v. Hagedorns „höhere Grazie“ ungefähr Winckelmanns (und Wielands) zweiter grazie verglichen werden könnte.

Trotz der „bewussten unschuld“ scheint aber bei Wieland immer

das unbewusste des gefallens, die unbewusste anmut vorzuherrschen, wie schon im Antiovid. Ich verweise hierfür auf die letztangeführte stelle und citiere noch einige verse (s. 10):

Wohin sie geht, folgt ihr die sanfte freude,
Ihr blik voll unbewusster anmut macht
Den fryhling reizender und wolken heiter.

Das ist ein beliebter gedanke, erinnert aber gerade in dieser fassung an Pyra (Freundschaftliche lieder s. 30):

Doris lächelt, spielt und singt.
Ihr vergnügensvoller Blick
Macht die trüben Lüfte heiter,
Machet lauter Rosen wachsen,
Und der Lentz herrscht überall.

Wieland fährt fort:

Mit sittsamkeit und allgemeiner gyte
Und tausend unerworbnen lieblichkeiten
Gewinnt sie jedes herz und weiss es nicht.
Nie suchte sie den schein des feinen wizes,
Und was sie spricht gefällt und ryhrt das herz;
Doch hört sie lieber. Niemals hat ein spiegel
Der ihr voryber stand, ihr freundlich auge
Zur selbstbewunderung den Freundinnen entzogen,
Nie hat vom stolzen aug herab ein tadelnd lächeln
Auf eine ybertroffene Gespielin
Ihr unschuldsvolles angesicht entheiligt.

Für das innere wesen der anmut ergiebt sich aus diesem und dem vorangehenden die allgemeine tugend, die gleichbedeutend ist mit der inneren güte. Ihre eigenschaften sind unschuld, sittsamkeit, „allgemeine" güte, bescheidenheit, die nicht von eitelkeit getrübt wird; ihre wirkung ist: zu gefallen, das herz zu rühren und zu gewinnen; doch ist dies eine unbewusste wirkung. Vgl. hierzu noch s. 10 den Gegensatz: „Die Schöne die durch kunst gefallen will, Findt das Geheimniss lächerlich zu werden" etc. Wie zuvor bemerkt, tritt nun einerseits heiterkeit und sanfte freude, anderseits ernst hervor und bringt so eine — nicht ausgesprochene — scheidung in zwei vorstellungen zu tage.

Zum schluss (s. 16) wird noch eine zusammenfassung der von der freundin geforderten tugenden gegeben, wobei einiges neue hinzukommt, wie wahrheit, mitleid, klugheit, frömmigkeit:

Stets sey dein herz mit einer Engelswache
Von tugenden beschyzt! Die freye Wahrheit
Die Keuschheit mit dem sittsamheitern auge,

Das herz voll zärtlichkeit; die ernste Klugheit,
Die adlerblike in die zukunft wirft,
Das Mitleid und in licht gekleidt die Unschuld,
Und Frömmigkeit, die himmlische gestalt,
Die dich an deinen ursprung oft erinnert:
Die sollen ewig einen lichten kreis
Um deine Seele machen . . .

Bei aller entwickelung des anmutbegriffes in den „Erinnerungen" kommen doch die Grazien auch hier nicht recht zur geltung. Allerdings beginnt das gedicht gleich mit den versen:

Von je her war der weisheit amt, die schönheit
Mit Geist zu schmycken, und ihr ein gefolg
Von Gratien zu geben, die die tugend
Gebahr, und die nicht mit den wangen welken.

Aber die in dem begleitmotiv eingeführten Grazien sind abstrakte wesen. Sie sind rein geistig und vom sinnlichen element durch die letzten worte ausdrücklich entfernt. Wenn es heisst (s. 8):

Die missgunst schielt hervor aus ihrem lächeln
Und schlaue sittsamkeit färbt ihre wangen,
Die Gratien entfliehn sobald sie spricht,

so erfahren wir negativ allerdings etwas von deren wesen, das übereinstimmt mit dem an andern stellen von der anmut gesagten; aber sie gewinnen in dieser beliebten wendung doch nichts an sinnlichkeit und leben.

Um diese zeit lassen sich in den werken Wielands zwei, wenn auch nicht streng getrennte, richtungen verfolgen, eine christliche und eine platonische. Die erste bietet nichts für unsere untersuchung, wol aber die zweite. Von der scheinbaren und der wahren schönheit handelt das Gespräch des Sokrates mit Timoclea (1754), von schönheit und liebe der „Theages" („einige Jahre" vor 1758).[1] In der mitte zwischen beiden gruppen stehen die „Sympathien" (1756).

Das erste, dialogisch gehaltene werk erschien 1755 gedruckt und verrät schon im vorberichte, in welchem geist es gehalten ist. „Das beste, wozu dieser misslungene Versuch in der dialogistischen Schreibart dienen könnte, wäre, wenn er die Kenner veranlasste,

---

[1]) Beide liegen mir vor in der Sammlung einiger prosaischen schriften von C. M. Wieland. Zürich, bey Orell u. Comp. 1758, 3 teile. „Theages, oder Unterredungen von Schönheit und Liebe. Ein Fragment" I, s. 139 ff. „Gespräch des Socrates mit Timoclea, von der scheinbaren und wahren Schönheit", III, s. 161 ff.

die Lehren des Shaftesbury über diese Art von Werken des Geistes unter den Deutschen bekannter zu machen." Wenn Wieland von schönheit redet, so muss darunter seelisch belebte schönheit, anmut, verstanden werden. Er stellt in diesem werke wieder sein mädchenideal auf. Sein Sokrates sagt (s. 172), ein mädchen habe nicht eher das geringste recht, sich für schön zu halten, als bis es einer Pasithea (so heisst bei Homer und in Wielands „Grazien" eine der Grazien) gleiche, die Timoclea eben nach „einem unserer Poeten" beschrieben hat (s. 170). Diese beschreibung muss ganz hierher gesetzt werden, da sie eine zusammenfassung der verlangten vorzüge giebt und ihre verbindung mit den Grazien herstellt:

„Die liebenswürdige Pasithea gefällt allen, die sie sehen, aber ein Weiser, der sie sieht, muss sie lieben. Ihre Augen lächeln wie ein heiterer Abendhimmel, und die Sittsamkeit wohnt auf ihren unverstellten Wangen. Wenn sie redet, so ist der Innhalt ihrer Worte so harmonisch als ihre Stimme, ihre Empfindungen sind aufrichtig, gütig und unschuldig wie ihre Blike. In ihren Geberden ist Anstand, ihre Kleidung ist einfältig und zierlich; sie liebt ihre Schwester so zärtlich, als ob sie nicht schöner wäre, und ihre liebste Bemühung ist, einer Mutter zu gefallen, nach deren Erinnerungen und tugendhaften Sitten sie sich zu bilden trachtet. Wenn die Gratien, welche die Tugend begleiten, eine irdische Gestalt annehmen wollte[n], so würde[n] sie die deine annehmen, o Pasithea; beym ersten Anblik ist man geneigt, dich für liebenswürdig zu halten: je mehr man dich kennt, desto gewisser wird man, dass du es bist."

Offenbar hat hier Wieland zusammenfassend ein idealbild eines anmutigen mädchens aufgestellt. Die meisten züge daraus sind von früher her schon bekannt; von neueren hebe ich hervor den harmonischen inhalt der worte, den anstand der geberden, die einfalt und zierlichkeit der kleidung. Nun wird der übergang zu den Grazien gemacht: wollten diese begleiterinnen der tugend irdische gestalt annehmen, so müssten sie so sein wie Pasithea. Es ist hier so recht klar ausgesprochen, dass die überirdischen Grazien, die im allgemeinen keine irdische gestalt haben, also unsinnlich sind, ihre erscheinungsform von einem irdischen mädchen entlehnen müssen. Zum erstenmal erhält man an dieser stelle ein ausführliches bild der Grazien in Wielands vorstellung. Ein allgemeinerer vergleich findet sich noch s. 165: „Meine Gespielinnen sind alle so artig wie Gratien."

Zwei stellen aus der Timoclea kommen ferner in betracht. Zu-

nächst eine kleine theoretische erörterung (s. 184 f.): „Man versteht unter dem, was man Annehmlichkeiten oder Gratien nennet, nichts anders als diese kleine Einflüsse, welche die Lebhaftigkeit, Schönheit und Zierlichkeit des Gemüths in dem Körper hat; und wenn man genau redet, so unterscheidet man Schönheit und Anmuth, von denen die lezte, eben deswegen, weil sie unmittelbar aus der Seele fliesset, weit edler ist als die erste.“ Dem beginn ist gleich ein beleg zu entnehmen, dass das wort „grazien“ oft in ganz abstraktem sinne gebraucht wird, ohne dass an die huldgöttinnen selbst gedacht wird. Viel wichtiger aber ist die stelle als beweis, dass Wieland — von Breitingers unvollkommenem versuch abgesehen — der erste ist, der in Deutschland den unterschied von schönheit und anmut aufstellte, da die entstehung der Timoclea vor die briefe Mendelssohns über die empfindungen fällt. Hierbei ist noch festzuhalten, dass er schon — als der erste — den namen anmut für den begriff annahm, den später wieder Schiller aufgriff, dass er ferner, allerdings in anlehnung an Shaftesbury, ihren grund in der seele findet. Lebhaftigkeit, schönheit und zierlichkeit des gemütes werden als erzeuger der anmut angenommen; es wird also auch dem element der bewegung die gebührende stelle eingeräumt. Er tritt ferner schon dem je ne sais quoi entgegen (wie Hogarth), indem er auf derselben seite sagt: „Für einen Socrates ist diese Anmuth kein je ne sçais quoi, er sucht ihren Grund in der Seele auf, und wird allemal Ursachen angeben können, wenn ihm jemand auf solche Art sein Herz abgewinnen würde.“

Der später gern auftretende gedanke, dass leidenschaften die anmut vernichten, begegnet in der Timoclea ebenfalls, aber in der schärferen fassung, dass eine schlimme leidenschaft körperliche schönheit überhaupt zerstört (s. 180): „Eine herrschende schlimme Leidenschaft, es sey nun Neid oder Eifersucht oder lasterhafte Liebe, kann in kurzer Zeit aus einer Gratien ein Schrekbild machen. Du siehst also, dass auch die äusserliche Schönheit vielmehr von der Seele abhängt, als man insgemein aus Mangel der Überlegung meynt.“

In den „Sympathien“[1]) kommt neben dem platonischen das religiöse moment stark zur geltung, was zum teil auch auf die Grazien nicht ohne einfluss bleibt, da nämlich (s. 48) gefragt wird: „Wenn du so empfindlich für die Vergnügen der Einbildungskraft bist, Aedon, hat denn die wahre Unschuld, die Rechtschaffen-

[1]) Sympathien. as Soul approaches Soul — 1756.

heit, die Religion keine Gratien?“ Die „Gratien“ sind wieder abstrakt als annehmlichkeiten zu fassen; so auch in folgenden stellen: „Deine Seele ist ein Bildniss der Gottheit, deine Gestalt ein Bild deiner Seele. Diese Farben, diese Gratien, sind der Glanz, den sie über den Leib ausgiesst, durch welchen sie würken soll“ (s. 14). „Das schmelzende Feuer ihrer Augen, die Farbe ihrer Wangen ist gleich der welken Lilie, alle diese lächelnden Gratien sind verschmachtet!“ (s. 39). Allerdings spielt hier, wie allgemein, deutlich die vorstellung der person der Grazien als gottheiten hinein. Noch viel stärker ist das der fall s. 16: „O Celia, betrüge nicht die Absichten des Schöpfers, der dich gebildet hat! Mache deine Gratien nicht zu Syrenen, die uns zum Tod einladen!“ Ganz persönlich erscheinen sie s. 148: es sei nötig, „die Gratien, die allzulange Sclavinnen der wollüstigen Göttin gewesen sind, wieder in ihr gehöriges Amt, als Aufwärterinnen der Weisheit einzusezen.“ Wieder ist ein hieb geführt gegen die anakreontisch-französische richtung, und zwar diesmal ausdrücklich gegen ihre auffassung der Grazien. In den kampf, den Wieland auf dem gebiete der schönheit und anmut unternommen hatte, sind hiermit die Grazien hineingezogen, und die zwei auffassungen derselben, die sich nebeneinander oder sich kreuzend verfolgen liessen, werden nun zum erstenmal von einem dichter bewusst gegenübergestellt.

Mit der dichtkunst treten die Grazien nach altem muster zweimal in verbindung. Ähnlich wie in der Anthologie wird von Anakreons liedern gesagt, dass in ihnen „die delicate Wollust und die naiven Gratien athmen“ (s. 44). Das beiwort „naiv“ tritt hier zum erstenmal bei Wieland auf und weist — vielleicht nur indirekt — auf die Franzosen. Das andere Mal stehen sie zusammen mit den Musen: „Der dichterische Genie, den die Musen erzogen haben und die Gratien begeistern . . .“ (s. 107).

Für die eigenart der Grazien ergiebt sich somit aus den Sympathien nichts besonderes; die in Timoclea gemachten ansätze zur versinnlichung der Grazien treten wieder zurück; nur das beiwort „lächelnd“ (s. 39) ist ein schwacher rest. Durch die bezeichnung naiv wird allerdings etwas neues eingeführt, das in dem anmutsbegriff Wielands bisher nicht vorhanden ist, aber es bleibt vorläufig unausgeführt.

In der Timoclea fanden wir die beschreibung eines mädchens, woran die bemerkung geknüpft war, so müssten die Grazien aussehen. Im Fragment Theages wird nun ein gemälde von ihnen selbst

geschildert, das Theages gemalt hat, „ein eigentlicher Apelles, der in allem dem, was das Wort Grace bezeichnet, wie jener griechische Correggio, ganz eigen und unvergleichlich ist“. Diese bemerkung (s. 165) verrät eine weitere beschäftigung mit der theorie, denn in werken über die malerei wird mit vorliebe an Apelles und Correggio die grazie gerühmt. Aus welchem werke Wieland das geschöpft hat, kann ich umsoweniger feststellen, als das wort grace nicht einmal verrät, ob er sich an Engländer oder Franzosen anlehnte.

Über die Grazien heisst es dann (s. 166): „Diese Gratien geben sich beim ersten Anblik durch die nahmenlose Empfindung zu erkennen, welche die bescheidne Anmuth in Seelen von zartem Gefühl zu erregen pflegt. Sie sind ganz blühend, ganz Leben, ganz Seele und Geist. Die aufrichtigste Unschuld und eine naive Güte, der man sein Herz nicht versagen kann, athmet in ihren Minen. Ein sanftwallendes Gewand (man glaubt es wallen zu sehen) umschattet, gleich einer lichten Silberwolke, ihre keusche Schönheit, und erhöhet den Eindruk derselben unendlich weit über die unreservierten Venusbilder, welche alle ihre Reizungen so wolfeil auskramen, dass sie nichts zu errathen übrig lassen. Eine jede dieser Gratien drükt etwas eignes aus. Die eine scheint die Freudigkeit der jugendlichen Unschuld abzubilden; sie gleicht in ihrer ganzen Person der neuentfalteten Rosenknospe, und lächelt dem Frühling, der rings um sie aufblüht, mit heitern Bliken entgegen. Eine andre stellet die Sittsamkeit vor. Die Farbe, welche an Anmuth alle andre Farben in der Natur übertrift, die holdselige Röthe, die durch eine Vergleichung mit der Rosenfarbe verdunkelt würde, tuscht ihre sanften Wangen auf eine so feine Art, dass man fast böse auf den Künstler werden möchte, dass er so kühn gewesen, der Natur so genau nachzuahmen, da er nicht fähig war, ihr das wenige zu geben, was ihr noch zum Leben zu fehlen scheint. Ihre Mine drükt die Empfindung einer innerlichen Würde aus, welche ihr immer leise zulispelt, nichts zu thun oder zu leiden, was dieselbe verdunkeln könnte. Die dritte lächelt uns mit einer so sanften und offenherzigen Güte an, und es ist etwas so aufrichtiges und anziehendes in ihrem Lächeln, dass ich keinen Namen für das, was sie ausdrükt, finden kann .... Ich nenne sie die moralischen Gratien.“ Diese bezeichnung ist Shaftesbury entnommen. An anderer stelle habe ich erwähnt, dass auch in einer handschrift von 1757 Wieland von Shaftesburys moral-Venus und den moral-Graces spricht; das bruchstück, das gegen Uz gerichtet ist, bringt

ausdrücklich diese Grazien in gegensatz zu denen von Uz und der anakreontik überhaupt. Die stelle lautet[1]): „Es scheint nicht, dass Sie die Gratien Homers und Pindars kennen. Das waren gantz andere als die ihrigen. Aber wer verlangt, dass man immer weinen, dass man schwehrmüthig seyn soll? ... Sollte Hr. Utz nicht wissen, dass die Tugend mitten zwischen den zween Abwegen liegt. Allerdings sollte der Liebling der Gratien wissen, was die moral-Venus und die moral-Graces sind, von denen Shaftesbury spricht. Welch ein liebenswürdiger Scribent wären sie gewesen, wenn sie diese Gratien gekannt hätten!" Dass gerade Uz damit am stärksten getroffen wurde, muss nach dem, was über seine Grazien festzustellen war, allerdings mehr als zweifelhaft erscheinen; aber er galt nun einmal als sündenbock der anakreontik, und gegen ihre sinnliche, tändelnde auffassung der Grazien, die nach den Sympathien schon allzulang sklavinnen der wollüstigen göttin waren, wendet sich Wieland. Obwol der kampf der gegensätze schon vom Antiovid her zu verfolgen ist, so ist es doch bedeutsam, dass diese nun in den Grazienunterschieden verkörpert erscheinen und einander gegenübertreten. Im ausgleich der gegensätze werden die Grazien dann schon hier zu vertreterinnen einer lebensanschauung, die die tugend in der mitte zweier abwege, überstiegener schwermut und sinnlicher frivolität, zu suchen bestrebt ist. Dass übrigens Uz ganz denselben gedanken schon einige jahre zuvor gehegt hat, glaube ich nachgewiesen zu haben.

So werden die Grazien Wieland immer wichtiger und deutlicher. In der Timoclea versucht er, sie sich an einem mädchen völlig zu versinnlichen, und die oben angeführte stelle aus dem Theages ist ein neuer beleg für die lebhaftere beschäftigung mit diesem problem. Was sich in früheren schriften für die anmut ergeben hat, wird hier zusammengefasst und erweitert. Wir wussten, dass sie vergnüge, gefalle, das herz einnehme. Diese wirkung wird genauer dargelegt als namenlose empfindung, die in seelen von zartem gefühl erregt wird. Es ist somit auch das neue wort „empfindung" in das gebiet der Grazien gezogen. Aufrichtigkeit, unschuld, güte sind von anfang an bei Wieland verfolgt worden, das naive element trat so nebenher in den Sympathien auf, scheint aber diesmal schon als wesentlich zu gelten.

Die Grazien sind bekleidet gedacht. In einer dem Horaz nach-

---

[1]) Sauer, Werke von J. P. Uz, DLDenkmale 33—38, s. XLVIII.

gebildeten stelle der „Erzählungen“ tanzen sie „mit aufgelöstem gürtel“. Wo in der Timoclea Pasithea geschildert wird, deren gestalt die Grazien annehmen müssten, wird die kleidung „einfältig und zierlich“ genannt. Hier endlich ist sie ein „sanftwallendes gewand gleich einer leichten silberwolke“. Durch die kleidung wird der eindruck der schönheit erhöht, wobei aber das sinnliche motiv vorzuwalten scheint, dass durch die verhüllung die begierde nach dem verborgenen gereizt werde.

In der einzelbeschreibung der figuren des bildes werden dann die allgemeinen eigenschaften auf die drei Grazien verteilt, ohne dass damit etwa eine teilung der anmut selbst beabsichtigt wäre. Denn die theorie bleibt auch darnach einheitlich (s. 168): „Diese [Grazien] verdienen ... ęigentlich den Nahmen des Widerscheins der innerlichen Güte einer menschlichen Seele; ohne sie ist Schönheit ein lebloses unvollendetes Bild; durch sie ist auch ein verwelktes Angesicht lieblich.“ Noch in weiteren sätzen wird moralische schönheit im sinne Shaftesburys behandelt; für uns ist nur das eine von bedeutung, dass sie jetzt ausdrücklich an die Grazien angeknüpft wird.

Inzwischen hat sich in Wieland ein umschwung seiner anschauungen zu vollziehen begonnen. Er kehrt wieder zu Xenophon zurück, dem in der überlieferung besonders grazie zugeschrieben wurde, in dessen Cyropädie er noch 1774 die besten muster „schöner Seelen“ fand.[1] Xenophon tritt nun statt Plato an die seite Shaftesburys.[2] „Cyrus“ und „Araspes und Panthea“, beide von Xenophon angeregt gehören hierher. Gleich am beginne des Cyrus[3] stehen bedeutungsvoll die namen beider autoren, wie wir es auch im zweiten werk finden werden.

Zeige sie mir, o Wahrheit, von ihren Reitzen umgeben,
Jene sittliche Venus, die einst dein Xenophon kannte
Und dein Ashley mit ihm, die Mutter des geistigen Schönen. (I, v. 27 ff.).

Wenn die „Reize“ abstrakt klingen, erinnern sie doch durch den ausdruck: Venus von ihren Reizen umgeben an die Grazien; und in der that heisst es in späteren ausgaben: „in ihrer Grazien Mitte“.

Im dritten gesang (v. 71 ff.) erscheinen die Grazien im gefolge der Musen:

---

[1]) Wielands werke. Hempel 32, 5 ff.

[2]) Vgl. Herchner, Die Cyropädie in Wielands werken. Progr. Berlin. 1892. S. 3 f.

[3]) Cyrus, von C. M. Wieland. Zürich, bey Gessner 1759.

In ihrem sanften Gefolge
Kommen die Gratien alle, die feinen sittlichen Freuden,
Und der schlaue Geschmack, der Prüfer des Schönen und Edeln.

Die Grazien dürfen kaum mit den Freuden identificiert werden, da diese bekanntlich in der dichterischen ausdrucksweise der zeit als eigene, verkörperte wesen gelten; doch lässt ihre begleitung auf die eigenart der Grazien, über die sonst nichts gesagt ist, schlüsse zu.

Ebenso erscheinen sie mit den Musen, in derselben ausdrucksweise („die Grazien alle") und ohne weitere angabe ihrer bedeutung und ihrer wirkung im 5. gesange (v. 57 ff.):

Ihm [Arasambes] hatten die Gratien alle,
Da er wurde, gelächelt, ihm hatte die schönste der Musen
Selbst die nectarne Brust in Lorbeerhaynen gereichet.

Noch einmal treten im Cyrus die Grazien auf, diesmal zu einem vergleich verwendet, in einer sehr anakreontisch gehaltenen stelle (III, v. 466 ff.):

So eilet ein Trupp von blühenden Hirten
Hüpfend zum festlichen Tanz, wenn auf den Auen der Frühling
Jugendlich scherzt, von Freuden und Liebes-Göttern umflattert,
Alle Rosen-bekränzt; sie fliehen mit schlüpfenden Tritten
Über die Blumen, ein Chor von rosenwangichten Mädchen
Winkt gegen über, den Gratien gleich, mit den Armen verschlungen.

Die antike vorstellung wirkt noch in dem verschlingen der arme nach, das aber nicht so eng ist, ein winken zu verhindern. In anderer hinsicht z. b. in bezug auf die dreizahl ist die antike vorstellung verblasst; es ist gewiss hier wie auch sonst häufig an mehr mädchen gedacht.

„Araspes und Panthea"[1]) steht unter demselben zeichen Xenophons und Shaftesburys. In der „Zuschrift" (s. VII) erscheinen sie, allerdings im rückblick auf den „Cyrus", also verbunden: Es „gab mir, ich weiss nicht welch ein Dämon, . . . in die Gestalt der Muse Xenophons und der moralischen Venus des Shaftesbury verkleidet, den Gedanken ein . . ." Von Xenophon wird (s. V) gesagt, dass aus seinem munde die Musen und Grazien zu reden scheinen. Die erzählung behandelt denselben gedanken, der später im Agathon durchgebildeter zur ausführung gelangte, den übergang überirdisch seelischer liebe zu sinnlicher leidenschaft. Die liebe im seelischen sinn wird namentlich in den erstern teilen des werkes erörtert.

---

[1]) Araspes und Panthea. Eine moralische Geschichte, in einer Reyhe von Unterredungen. Von C. M. Wieland. Zürich, bei Orell und Comp. 1760.

Die Grazien erscheinen aber darin eigentlich nur im abstrakten sinne der anmut: „O mein Freund, es ist eine höhere ursprüngliche Schönheit in ihr, von der alle diese äusserlichen Reize und Grazien ausfliessen“ (s. 84). „Was für eine Gefahr kann da seyn, wo Tugend und Weisheit mit der Schönheit und allen Gratien, in vertraulicher Eintracht die gerechteste Liebe fodern?“ (s. 94). Nur einmal tritt eine verkörperung nach dem muster Anakreons ein (s. 87): „von den kleinsten Gratien, die um ihre Lippen herum flattern.“ —

Mit dem „Don Sylvio von Rosalva“[1]) zeigt sich Wieland von einer ganz neuen seite. Die zurückgehaltene sinnlichkeit hat ihre rechte geltend gemacht, der seelenschwärmer wandelt in irdischer sphäre und malt frivoles mit behagen. Schon in Bern hat er französische bildung in sich aufgenommen, auf dem schloss des grafen Stadion bei Biberach wird sie erweitert, und damit eine umwandlung bewirkt. Aber was er bei Plato und vornehmlich bei Shaftesbury gelernt hat, geht ihm nicht verloren; seine ganze seele ist davon durchtränkt. Überflüssiges wird freilich abgestossen, aber der gedanke der von einer schönen seele, von sittsamer unschuld und gutem herzen belebten und zur anmut gestalteten schönheit bleibt in ihm bestehen. Der roman Don Sylvio bietet einige stellen, wo dies ausgesprochen ist, so s. 85: „. . . dass man sie nur anzusehen brauchte, um die ungemeine Harmonie des Leibes und der Seele in ihr zu bewundern, die nach den Grundsätzen des Pythagoras die höchste Schönheit ausmacht.“ Hierzu kommen nun französische einflüsse, die sich aber nicht im einzelnen verfolgen lassen, besonders weil Wieland nichts aufnahm, was seiner grundvorstellung entgegen war. Doch in einem, glaube ich, lässt sich dieser neue einfluss greifen, im moment der bewegung. Das war bisher vorausgesetzt, aber Wieland wol nicht recht deutlich. Ihm kam es auf das seelische an, das allerdings hauptsächlich im bewegten zustand sich durch blicke, geberden u. s. w. äussert; er betonte ja auch die lebhaftigkeit des geistes. Nun aber gelangt die körperliche bewegung einmal zur geltung. „So geringfügig dieser Gegenstand an sich selbst war, so wichtig wurde er . . . durch den Reitz, den sie über alles was sie sagte oder that, auszugiessen wusste . . . Jeder ihrer Blicke,

---

[1]) Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva. Eine Geschichte worinn alles Wunderbare natürlich zugeht. Ulm 1764.

jedes Wort, das sie sprach, jede kleine Bewegung, die sie machte, vermehrte die Entzückung, worinn er ganz verlohren schien“ (s. 344). „Sie gefiel ohne gefallen zu wollen, und die Anmuth, die ihre kleinsten Bewegungen anzüglich (= anziehend) machten [!], war ebenso natürlich und ungeschminkt als ihre Gesichtsfarbe“ (s. 420).

Auch im Don Sylvio also schweben die Grazien Wieland vor; ja sie werden sinnfälliger, sie gewinnen körper. Es war gewiss kein ganz naheliegender gedanke, das gestell eines tisches aus den figuren der Grazien bestehen zu lassen; allerdings ist es leicht möglich, dass er ähnliches in wirklichkeit gesehen hat. Die erste Nymphe, heisst es s. 495, „brachte einen kleinen Tisch von Bernstein, der von drey Gratien emporgehoben wurde, die aus einem Amethyste geschnitten waren.“ Ist Wieland früher zu seinen Grazien eigentlich auf theoretischem wege gekommen, so geht er jetzt von ihrer erscheinungsform aus, um wieder zur theorie zu gelangen. Früher sind ihm aus begriffen und aus idealen mädchengestalten seine Grazien erwachsen, nun beginnt er nachzudenken über die fremden Grazien, die der überlieferung; nun misst er jene an diesen: „Und gesetzt auch, dass sie etwas kleiner wäre, so wäre sie nur dadurch den Gratien desto ähnlicher, welche von den Poeten und Mahlern kleiner vorgestellt werden als andre Göttinnen, um die Anmuth und Lieblichkeit dadurch auszudrücken, um derentwillen sie die Ehre verdienen, die Gespielen und Aufwärterinnen der Göttin der Liebe zu seyn“ (s. 63). Hiermit tritt das kleine als bestandteil der (äusseren) anmut hervor. Wie Wieland auf den gedanken gekommen ist, dessen nähere erklärung er nicht giebt, weiss ich nicht; doch sei erinnert, dass Breitinger das „artige“ mit Aristoteles auf das kleine zurückgeführt hat.

Sonst treten die Grazien im Don Sylvio nur kontrastierend auf, wenn von weiblichen wesen die rede ist, die körperlichen oder seelischen mangel an liebenswürdigkeit besitzen. Von Donna Mercia wird gesagt (s. 2 f.): „Sie erklärte sich öffentlich für eine abgesagte Feindin der Schönheit und der Liebe, und warf sich hingegen zur Beschützerin aller dieser ehrwürdigen Vestalen auf, denen die Natur die Gabe der transcendentalen Keuschheit mitgetheilt hat, und deren blosser Anblick fähig wären (!), den muthigsten Faunen zu entwafnen . . . Sie richtete eine Art von Schwesterschaft mit ihnen auf, . . . die sich den Namen der Anti-Grazien erwarben, indem sie mit dem ganzen Reich der Liebe in einer eben so offenbaren und unversöhnlichen Fehde stunden, als die Maltheser-Ritter mit den

Musulmannen.“ Bloss auf das äussere beziehen sich zwei andere stellen. „Das gute Mädchen hatte keines von den Gesichten, die man in Spanien schön nennt, ob ihr gleich unter den Caffern vielleicht nichts als die Farbe des Landes gefehlt hätte, um eine Gratie zu seyn“ (s. 408). Donna Mercias Unmuth „stieg auf einen Grad, der ihrem Gesicht ... ein so Furien-mässiges Ansehen gab, dass ihr zu ihrer hagern Gestalt nur noch etliche Schlangen um den Kopf und eine Fackel in der Hand fehlte, um eine von den grinsenden Grazien der Hölle vorzustellen“ (s. 606). Nicht auf gleicher stufe steht die doch auf dasselbe hinauslaufende verwendung (s. 82): „und wenn ihre Lippen je von einem Poeten zum Sitz der Gratien gemacht worden sind, so müssen wir gestehen, dass es ein Canape war, auf dem diese Göttinnen Platz genug gehabt hätten, sich im Nothfall noch mit etlichen jungen Liebes-Göttern herum zu tummeln.“ Wir wissen, dass kontrastwirkungen mit den Grazien in der dichtung überhaupt nicht unbeliebt sind, aber so drastisch und oft gebraucht wie hier erscheinen sie auffällig. Sie sind aus dem parodischen tone des ganzen werkes zu erklären.

Bei den „Komischen erzählungen“[1]) brauchen wir darauf keine rücksicht zu nehmen, dass die einzelnen stücke in verschiedenen jahren entstanden sind, da sie doch einer stimmung entsprangen. Über das äussere der Grazien ist nur im „Urtheil des Paris“ einiges gesagt. Ihre nacktheit scheint aus dem antiken motiv der badenden Grazien abgeleitet zu werden („von den Grazien, die im Cocyt sich baden“ v. 120, s. 12). Die bezeichnung Grazien für anmutige mädchen, ohne eine direkte vergleichsformel, erscheint hier bei Wieland zum ersten male; er spricht dabei überhaupt nur von hübschen mädchen: „Zwoo Mädchen, hübsch genug für Grazien vom Lande“ (v. 227, s. 18). Eine dritte stelle ist hervorzuheben, weil in ihr die theorie ihren einfluss verrät (v. 746, s. 50):

ein solch Ovalgesicht,
So feine Züg und alles lauter Schlangen-
Und Wellen-Linien? So sanfte Rosen-Wangen,
Und um und um mit Grazien behangen,
Wie eu're?

Es ist bekannt, dass die wellen- und schlangenlinien zur erklärung für schönheit und reiz von Hogarth auf Mendelssohn übergegangen sind. Auch hierin äussert sich das moment der bewegung, das wir

---

[1]) Comische Erzählungen. 1765.

im Don Sylvio schon stärker hervortreten sahen. Das seelische ist von Mendelssohn an dem betreffenden orte, wo der grund des reizes nur in der bewegung liegt, gar nicht in betracht gezogen.

Die seelisch-ethische bedeutung der Grazien macht sich in den Komischen erzählungen nur einmal bemerkbar, wenn Juppiter von Ganymed rühmt (s. 134, v. 469 ff.):

Sein schöner Geist, sein tugendlich Gemüth,
Die Gratien, die seine Sitten schmücken,
Die Unschuld, die ihm aus den Augen sieht.

Doch ist dies nur eine vorspiegelung des sich verstellenden gottes.

Dass die dankbarkeit in das gebiet der Grazien fällt, wird im Urteil des Paris (v. 42 f., s. 6) ausgesprochen: „wenn die Grazien . . . Nach Standes-Pflicht ein wenig dankbar wären.“

Dass in der liebe das seelische zurückgedrängt ist, dagegen das sinnliche vorwaltet und die liebe „ein spiel, ein süsser scherz“ ist (Urteil des Paris, v. 729, s. 49), ergiebt der gegenstand dieser Erzählungen und seine behandlung. Platonische liebe spielt nur negativ eine rolle, wo sie z. b. Juppiter der Juno vorheuchelt (Juno und Ganymed, v. 452 ff., s. 133):

Mich lässt, zur Zeit, die loseste Najade,
Die jüngste Grazie, und Venus selbst im Bade
So ruhig als ein Marmorstein.

Wenn hier die Grazie liebe als blossen sinnenreiz erwecken soll, so weicht dies natürlich von der wirkung der moralischen anmut ab. Allerdings braucht darum das wesen der Grazien in Wielands vorstellung keine änderung erfahren zu haben, da die worte lediglich aus der meinung Juppiters zu fassen sind.

Mit Venus und mit Amor sind die Grazien in echt anakreontischer weise zusammengebracht: „Sie [Venus] komt, die Lust der Welt, des Himmels schönste Zier, Und unsichtbar die Grazien mit ihr“ (s. 47, Urteil des Paris, v. 700 f.). An Amor geht die zürnende rede der göttin Diana (s. 74, Endymion, v. 212 f.): „flattre deinem Paphos zu; Dort tummle dich auf weichen Rosen-Betten Mit deinen Gratien“ ... In „Juno und Ganymed“ fragt Zeus (s. 118, v. 215 f.): „Hat Amor sich auf Ida's Höhn Von seinen Grazien verirrt?“

Auch der dichtkunst, und zwar der anakreontik, stehen die Grazien nahe: „Singt ihm, den Grazien zu Ehren, Ihr süsser Mund ein tejisch Liedchen vor“ (Aurora und Cephalus, v. 121 f., s. 171).

Auf die Komischen erzählungen folgte der „Agathon“[1]), und auch in ihm erscheinen die Grazien. Sie spielen neben Amor eine rolle in der huldigung, die Agathon der Danae in ihrem lustgarten veranstaltet. „Auf einmal schlupften die Grazien hinter einer Myrrthenheke hervor, drey jugendliche Schwestern, deren halbaufgeblühte Schönheit ein leichtes Gewölk von Gase mehr zu entwikeln als zu verhüllen eifersüchtig schien. Sie umgaben ihre Gebieterin [Danae, die dann von Amor mit Venus verwechselt wird], und indem die erste einen frischen Blumenkranz um ihre schöne Stirne wand, reichten ihr die beyden andern kniend in goldnen Schalen die auserlesensten Früchte und Erfrischungen dar“ (I, s. 230).

Einiges in dieser darstellung ist neu. Jugendlich und drei an zahl sind die Grazien schon erschienen; dass sie als schwestern galten, war vorauszusetzen, wenngleich es Wieland nicht gesagt hatte. Dagegen ist zu beachten, dass an der schönheit das halbaufgeblühte hervorgehoben wird, die Grazien somit auf der übergangsstufe vom kind zur jungfrau gedacht werden.[2]) Dass L. von Hagedorn einige jahre vorher (1762) die kindheit und die blühende jugend für das eigentliche alter der grazie erklärte, sei hier angemerkt, obwol man deshalb keinen zusammenhang anzunehmen braucht. Der gedanke der aufblühenden schönheit stammt aller wahrscheinlichkeit nach aus Frankreich (vgl. Les Graces, s. 324), und Wieland wie Hagedorn dürften ganz unabhängig von einander dazu gelangt sein. Es ist freilich nicht zu verkennen, dass sich Wieland im allgemeinen der theorie L. v. Hagedorns nähert. Das hat seinen grund darin, dass dieser im grossen und ganzen die herrschende auffassung der Grazien darstellt, und Wieland dieser nahe kommt, seit er französischen einfluss über sich ergehen lässt.

Auch in hinsicht auf die bekleidung der Grazien ist eine neue nuance wahrnehmbar. Wielands Grazien waren schon früher bekleidet gedacht. Im Theages umschattet ein sanftwallendes gewand gleich einer leichten silberwolke ihre keusche schönheit. Hier scheint ein leichtes gewölk von gase „eifersüchtig“ ihre schönheit mehr zu entwickeln als zu verhüllen. Wurde schon im Theages ein durchschimmern eines sinnlichen motives festgestellt, so ist es an dieser stelle offen ausgesprochen. Die kleidung dient, um durch halbes

---

[1]) Geschichte des Agathon. Frankfurt und Leipzig, 1766.

[2]) Im Theages wurde ein vergleich gemacht mit einer neu entfalteten rosenknospe, was mir nicht im selben sinne zu fassen zu sein scheint.

zeigen, halbes verhüllen dem sinnenreize nahrung zu geben. Das ist ein gedanke, der gerade im Agathon auch sonst noch zur geltung kommt, und dem ebenfalls französischer ursprung zugeschrieben werden muss. So wird von Cyane gesagt (I, s. 74): „Sie hatte die Bosheit gehabt, sich in einem so niedlichen, so sittsamen und doch so verführerischen Morgen-Anzug darzustellen, dass Agathon sich nicht verhindern konnte zu denken, die Gratien selbst könnten, wenn sie gekleidet erscheinen wollten, keinen Anzug erfinden, der auf eine wohlanständigere Art das Mittel, zwischen der eigentlichen Kleidung und ihrer gewöhnlichen Art sich sehen zu lassen, hielte.“ An dieser stelle sind die Grazien unbekleidet gedacht, aber dennoch zeigt der satz, dass ihm leicht bekleidete Grazien keine unmögliche vorstellung sind. Es mag sein, dass das einemal Wieland sie bekleidet sein lässt, weil er die darstellenden mädchen selbst im hause der Danae nicht unbekleidet auftreten lassen wollte. Daneben aber wird es richtig sein, zwei nebeneinander laufende vorstellungen anzunehmen, wovon die eine mehr antik, die andere mehr modern ist.

Dieselben zuvor erwähnten Grazien erscheinen dann noch einmal, um die scene mit tänzen und gesängen — also in üblicher thätigkeit — zu beschliessen (I, s. 232).

Dass von der sittlichen bedeutung der Grazien dabei nicht gesprochen, ihre anmut nicht als widerschein der unschuld oder sittsamkeit erklärt wird, verfolgen wir seit dem Don Sylvio. Doch darf daraus nicht geschlossen werden, dass nun das sittliche element keinerlei rolle mehr spiele. Als bei Hippias eine tänzerin wollüstig die fabel der Leda tanzt, wird von Agathon gesagt (I, s. 241): „Er hatte nun keine Ruhe, bis er die schöne Danae bewogen hatte, sich mit einer von ihren Freundinnen aus einer Gesellschaft wegzuschleichen, aus welcher die Grazien schamroth wegzufliehen anfiengen.“ Die moralischen Grazien des Theages kommen zur geltung, allerdings wieder im munde Agathons, der von seiner platonischen seelenliebe zu Psyche erzählt (I, s. 282): „So (dacht ich) müsste die Unschuld aussehen, wenn sie, unsichtbar [! um sichtbar] zu werden, die Gestalt einer Grazie entlehnte; so rührend würden ihre Gesichts-Züge seyn; so still-heiter würden ihre Augen; so holdselig ihre Wangen lächeln; so würden ihre Blike, so ihr Gang, so jede ihrer Bewegungen seyn . . . (s. 284) . . . . die Schönheit der Seele, die ich in ihrem Gesichte ausgedrükt gesehen hatte; diese sanfte Heiterkeit, die aus dem natürlichen Ernst ihrer Züge hervorlächelte, hauchten mir Hoffnung ein, dass ich geliebet werden würde.“ Ich

brauche die einzelheiten dieser beschreibung nicht weiter hervorzuheben, da sie genau mit dem übereinstimmen, was aus den früheren schriften Wielands schon bekannt ist. Es sind die moralischen Grazien, in denen körperliche und seelische schönheit in eins verschmelzen. Unverkennbar aber wird dann im Agathon der französische einfluss wieder darin merkbar, dass auf die vorzüge des geistes (esprit) mehr gewicht gelegt wird: „O du, die . . . durch die blosse Schönheit deiner Seele, und den magischen Reiz eines Geistes, der alle Vorzüge, alle Gaben, alle Grazien in sich vereinigt, meinen Geist aus dem Himmel selbst zu dir herunterziehen würdest“ (I, s. 379). „Und diese Schönen hatten alle noch etwas dazu, das die Schönheit gelten macht; einige Wiz, andre Zärtlichkeit“ (II, s. 219). Im letzten fall stehen die beiden auffassungen (allgemein wieder als französische und englische bezeichnet) nebeneinander, im ersten sind sie vereint und das scheint jetzt Wielands ideal zu sein.

Für das wesen der anmut giebt folgender satz (I, s. 76) noch ein paar kennzeichen: „Die Forderungen der schönen Cyane, das Gekünstelte, das Schlaue, das Schlüpfrige, das ihm an ihrer ganzen Person anstössig war, löschte das Reizende so sehr aus . . .“ Der geforderte gegensatz hierzu ist das natürliche, einfältig-aufrichtige, keusche. Im widerspruch damit scheint eine stelle im 2. teil (s. 59) zu stehen: „Weil er nicht daran dachte, dass es ein zweifelhaftes Licht giebt, worinn die Grenzen der Tugend und der Untugend schwimmen; worinn Schönheit und Grazien dem Laster einen Glanz mittheilen, der seine Hässlichkeit übergüldet, der ihm sogar die Farbe und Anmuth der Tugend giebt?“ Grazien ist hier abstrakt genommen und auf körperlichen reiz beschränkt; er kann das laster tugendhaft anmutig erscheinen lassen, jedoch nur in „zweifelhaftem Lichte“.

Auch am manne kennt Wieland gleich Winckelmann grazie. Er schreibt Agathon ein aussehen wie das des vatikanischen Apollo zu und sagt von ihm (II, s. 169): „Diese Gestalt, diese einnehmende Gesichtsbildung, diese mit Würde und Anstand zusammenfliessende Grazie, welche allen seinen Bewegungen und Handlungen eigen war . . .“ Wol hatte er da die berühmte beschreibung des Apollo von Belvedere in Winckelmanns Geschichte der kunst (II, s. 392) im sinne.

Die gesellschaft, in die Wielands roman die Grazien mit a gottheiten bringt, gewährt keinen einblick in ihre eigenart

wird die Königin
den Grazien
heisst es
formelhafter
der Musen und
zu Corinth
geniessen
geistigen Grazie
Danae stellt tanzend
ihre Bewegungen
Character der
seiner abwesenden
da er diese sittl
lich vor sich sa

Im allgemeinen
fassungen der Grazien
ihrer gegenseitigen
durchgemacht ha

Wenden wir
die erscheinung
fräulein „schöner
Grazien zu seyn
eine völlige
denken, da die
erscheinen. Das
zahl, ist nicht
S. 103), wo von

Nur zu der ... nd
Idris in beziehung ... gen
... Brust und ... Und
... Arasambe ... S. 4):
... brust ... von
... Grazien ... ist der
... ... zeigt er,
... verf... beiden
... an eine
... einen fall

Idris ... Philosophie der
... Weidmann ... G. Weidmanns
... Ein...
... S.

der anmutigen Eva Miltons mitwirken. Jedenfalls zeigt die neue mythenbildung, wie selbständig Wieland mit der verkörperung seines anmutbegriffes umspringt.

An einer anderen stelle (s. 107) äussert sich Wieland im allgemeinen über die beziehungen von liebe und anmut:

Was ist so ungestalt, das Amors Zauberband,
So lang der Irthum daurt, mit Anmuth nicht begabe?
Sah nicht Titania in liebeskrankem Wahn,
Den Esel, Claus, für einen Sylfen an?

Den gedanken haben wir, allerdings in ganz anderer fassung und dem damaligen seelischen zustande Wielands entsprechend abgetönt, schon im Antiovid gefunden, der überhaupt manche ideen im keim enthält, die in späteren werken abgeklärt und ausgebildet wiederkehren.

Häufiger als mit göttern sind die Grazien mit dem menschengeschlechte verbunden. Es heisst z. b.: „Und hätt' ihn auch das schwesterliche Drey Der Grazien zum Liebling auserkohren" (s. 103). Erst einmal zuvor haben wir diese direkte verbindung mit den menschen bei Wieland getroffen, die teils eine folge ihrer versinnlichung ist, teils dazu beiträgt. Das war im Cyrus der fall, wo dem helden Arasambes bei der geburt alle Grazien lächelten.

Eine andere stelle, und zwar gleich in der ersten stanze des gedichtes (s. 19) ist hervorzuheben, weil Wieland hier zum erstenmal die Grazien in beziehung zur dichtung bringt und sich selbst als einen dichter der Grazien bezeichnet:

Für welchen Gott, für welchen Göttersohn,
O Muse, stimmest du, in Calliopens Schleyer
Vermummt, die ungelehr'ge Leyer
Zum Heldenlied, in kriegerischen Ton?
Versuch es nicht; sie bleibt den Grazien getreuer,
Wenn du Rinaldo singst, tönt sie Endymion.

Nebenbei sei bemerkt, dass Wieland den grundgedanken der strophe einer ode Anakreons (*ϑέλω λέγειν Ἀτρείδας*) entlehnt hat.

Auch die malerei wird in den wirkungskreis der huldgöttinnen gezogen. Rubens wird (s. 216) maler der huldgöttinnen genannt. Das hat übrigens in Klotzens Deutscher bibliothek (2. b., s. 486) widerspruch erregt: „Dieses war er wol nicht. Er war geschickter grosse Compositionen auszuführen, als lächelnde süsse Gegenstände vorzustellen."

Indem Wieland im Idris seine leier den Grazien getreu nannte,

hat er sich in ein persönliches verhältnis zu ihnen gesetzt, das in „Musarion“ auf ein anderes gebiet, das der philosophie, übertragen wird; denn „die Philosophie der Grazien“ ist der zweite titel des 1768 erschienenen werkes[1]. Ausdrücklich erklärt er Musarions philosophie für seine eigene (Vorrede an Weisse, s. V). Bevor wir jedoch darauf eingehen, betrachten wir die Grazien als solche, wobei sich zeigen wird, dass sie mehr abstrakt als persönlich auftreten, oder mit andern worten hauptsächlich ihr einfluss, ihre wirkung erscheint. Vor allem sind sie meist zu den menschen in irgend eine beziehung gesetzt. Einmal bloss erscheinen sie mit Amor (s. 81): „Wie der [Amor] zu Gnid von Grazien umschwebt.“

Zunächst gilt Musarion als schülerin der Grazien (s. I) und von ihr aus kann man rückschlüsse ziehen auf die Grazien selbst, wie sie damals Wielands vorstellungskreis beherrschten. Sie wird (s. 14) folgendermassen geschildert:

Schön, wenn der Schleyer nur ihr schwarzes Aug' entdeckte,
Noch schöner, wenn er nichts bedeckte,
Gefallend, wenn sie schwieg, bezaubernd, wenn sie sprach;
Dann hätt' ihr Witz auch Wangen ohne Rosen
Beliebt gemacht; ein Witz, dems nie an Reiz gebrach,
Zu stechen, oder liebzukosen
Gleich aufgelegt, doch lächelnd, wenn er stach,
Und ohne Gift. Nie sahe man die Musen
Und Grazien in einem schönern Bund,
Nie scherzte die Vernunft aus einem schönern Mund,
Und Amor nie um einen schönern Busen.

Es ist hier ganz deutlich zu spüren, wie französischer einfluss in munterkeit und witz sich geltend macht. So auch s. 70: „Allein der Dame Witz, die freye Munterkeit, Die, was sie spricht und thut, mit Grazie bestreut.“ Dass ihr reiz auch im auge liegt, sagen die verse (s. 66): „Mit einem Blick voll junger Amoretten Und Grazien.“ Nur das scherzhafte ergiebt sich aus den versen (s. 4): „Wer hätt' in ihm den Phanias erkannt, Der kürzlich noch von Grazien und Scherzen Umflattert war.“ Ganz formelhaft ist der ausruf des Phanias (s. 118): „Bey allen Grazien“, doch zeigt er, welche bedeutung die Grazien gewonnen haben. An den beiden vorletzten stellen wird man trotz der art des ausdruckes an eine sinnliche vorstellung nicht zu denken haben, da diese im einen fall

[1]) Ich benütze die 2. auflage: Musarion, oder die Philosophie der Grazien. Ein Gedicht, in drey Büchern, Leipzig, bey M. G. Weidmanns Erben und Reich, 1769, mit der Zuschrift an Weisse.

einen grotesken charakter gewänne, im andern die Grazien als eine art weiblicher Eroten erscheinen liesse, was sonst bei Wieland keine stütze findet.

Der zusammenhang mit der dichtkunst besteht fort, indem Wieland sein gedicht (s. VIII) „mehr den Grazien und ihren Günstlingen, als dem Geschmack und Genius unsrer Zeiten" widmet.

Wesentlichere bedeutung aber hat Musarion durch ihre ganze tendenz als philosophie der Grazien. Nicht dass diese lebensauffassung von Wieland eingeführt worden wäre; ich habe mich bei Uz des näheren darüber ausgesprochen. Aber Wieland hat ihr erst diesen namen gegeben, und ihre darlegung in Musarion ist namentlich für ihn selbst von besonderem belang, da er hiermit über sich selbst klar wird, und der aus der englischen in die französische strömung geworfene dichter nun sicheres, ruhiges fahrwasser erlangt. Schon 1772 wurde Musarion in den Frankfurter gelehrten anzeigen (DLDenkmale 7, 8, s. 171) als schlüssel zu seiner ganzen philosophie anerkannt.

Er definiert diese philosophie in der vorrede (s. V ff.). „Ihre [Musarions] Philosophie ist diejenige, nach welcher ich lebe; ihre Denkart, ihre Grundsätze, ihr Geschmack, ihre Laune sind die meinigen. Das milde Licht, worinn sie die menschlichen Dinge ansieht; dieses Gleichgewicht zwischen Enthusiasmus und Kaltsinnigkeit, worein sie ihr Gemüth gesetzt zu haben scheint; dieser leichte Scherz, wodurch sie das Überspannte, Unschickliche, Schimärische, (die Schlacken, womit Vorurtheil, Leidenschaft, Schwärmerey und Betrug, beynahe alle sittlichen Begriffe der Erdbewohner zu allen Zeiten, mehr oder weniger verfälscht haben,) auf eine so sanfte Art, dass sie gewissen harten Köpfen unmerklich ist, vom wahren abzuscheiden weiss; diese sokratische Ironie, welche mehr das allzustrenge Licht einer die Eigenliebe kränkenden oder schwachen Augen unerträglichen Wahrheit zu mildern, als andern die Schärfe ihres Witzes zu fühlen zu geben sucht: diese Nachsicht gegen die Unvollkommenheiten der menschlichen Natur — welche, (lassen Sie es uns ohne Scheu gestehen, mein Freund,) mit allen ihren Mängeln doch immer das liebenswürdigste Ding ist, das wir kennen —. Alle diese Züge, wodurch Musarion einigen modernen Sophisten und Hierophanten, Leuten, welche den Grazien nie geopfert haben, zu ihrem Vortheile so unähnlich wird — die Züge — ja mein liebster Freund, sind die Lineamenten meines eignen Geistes und Herzens..."

Der inhalt des gedichtes ist bekannt. Phanias, der mit seinem

vermögen seine freunde verliert, hat sich in die einsamkeit zurückgezogen und lebt da mit zwei philosophen. Musarions erscheinen, ihr anmutig munteres wesen erweckt nicht nur in ihm die alte liebe wieder, sondern sie weiss durch wein und durch die üppigkeit ihrer dienerin auch die übersinnlichen systeme der beiden philosophen in höchst drastischer und sinnlicher weise ad absurdum zu führen. — Heiterer, unbefangener lebensgenuss, von allen extremen sich fern haltend, wird hier verherrlicht und als ideal hingestellt. Der zusammenhang dieses ideals nun mit den Grazien ist hergestellt durch Musarion. Da sie schülerin der Grazien ist, muss ihr ganzes wesen vom geist der Grazien durchtränkt sein, also ziemt ihrer lebensanschauung die bezeichnung philosophie der Grazien sehr wol. Wie in der zuvor citierten stelle der vorrede, so werden die Grazien auch in der hübschen liebeserklärung Musarions herangezogen (s. 104), die uns liebe in verbindung mit jener Grazienphilosophie zeigt:

Die hohe Schwärmerey taugt meiner Seele nicht,
So wenig als Theophrons Augenweide.
Mein Element ist heitre sanfte Freude,
Und alles zeigt sich mir in rosenfarbem Licht.
Ich liebe dich — mit diesem sanften Triebe,
Der, Zephyrn gleich, das Herz in leichte Wellen setzt,
Nie Stürm' erregt, nie peinigt, stets ergötzt,
Wie ich die Grazien, wie ich die Musen liebe,
So lieb' ich dich. Wenn diess dich glücklich machen kann,
So fängt dein Glück mit diesem Morgen an,
Und wird sich nur mit meinem Leben enden.

Schon im Agathon ist diese lebensauffassung und zwar im zusammenhang mit den Grazien vertreten. Dort ist auch die bezeichnung philosophie der Grazien begründet, wenn gesagt wird (I, 83): „Die Natur hat allen ihren Werken eine gewisse Einfalt eingedrükt, die ihre mühsamen Anstalten und eine genaue Regelmässigkeit unter einem Schein von Leichtigkeit und ungezwungner Anmuth verbirgt. Mit diesem Stempel sind auch die Geseze der Glükseligkeit bezeichnet, die sie dem Menschen vorgeschrieben hat. Sie sind einfältig, leicht auszuüben, und führen gerade und sicher zum Zwek." Der erste satz gehört zu den geläufigsten der damaligen ästhetik. Leichtigkeit und ungezwungenheit in körperlicher erscheinung oder in der ideenwelt erzeugt hier wie dort anmut. Wir sehen, dass in solcher fassung ethisch-seelische elemente nicht berührt werden. Nun ist klar, dass bei einer philosophie des lebensgenusses die sinnlichkeit (im weitesten begriff) besonderes gewicht hat. Den-

noch wäre es verfehlt anzunehmen, dass jenen elementen darin nicht der gebührende rang zukäme. Nur wird der seele nicht mehr die alleinherrschaft zugestanden, die einseitige tugendverherrlichung kann nicht mehr bestehen. Das „Gleichgewicht des Gemütes zwischen Enthusiasmus und Kaltsinnigkeit“ könnte auch als gleichgewicht zwischen gefühl und verstand bezeichnet werden. Munterer witz und heiterer verstand hat die schwärmerei beseitigt, ohne aber den notwendigen gehalt seelischer empfindung zu vernichten.

Noch an anderen stellen kommt Agathon in dieser hinsicht Musarion nahe. So heisst es vom helden (I, 217): „Dass dieser aus einem speculativen Platoniker ein practischer Aristipp geworden; dass er eine Philosophie, welche die reinste Glükseligkeit in Beschauung unsichtbarer Schönheiten sezt, gegen eine Philosophie, welche sie in angenehmen Empfindungen, und die angenehmen Empfindungen in ihren nächsten Quellen, in der Natur, in unsern Sinnen und in unsern Herzen sucht, vertauschte; dass er von den Göttern und Halbgöttern, mit denen er vorher umgegangen war, nur die Grazien und Liebesgötter beybehielt . . .“ Ich hebe besonders die betonung der sinne und der herzen heraus. Wie Wieland (II, 166) sagt, Aristipp habe die „Munterkeit der Grazien mit der Severität der Philosophie“ auf eine unnachahmliche art verbunden, so spricht er etwas früher (II, 140) ganz ähnlich von prächtigen festen, „wo die Freude zwar ungebundener herrschte, aber doch durch die Gesellschaft der Musen und Grazien einen Schein von Bescheidenheit erhielt, welcher die Strenge der Weisheit mit ihr aussöhnen konnte.“

Wir haben in der neuen epoche Wielands, vom Don Sylvio an, die Grazien verfolgt. Es hat sich ergeben, dass sie die neuen einwirkungen über sich ergehen lassen mussten, so wie die dichtung Wielands überhaupt. In grösserer munterkeit und beweglichkeit als zuvor, scheinen sie sich nach aussen kundzugeben. Seele und empfindung treten bei ihnen etwas zurück, wofür geist und witz daneben zur geltung kommen. Den menschen treten die Grazien näher, sie haben darunter ihre günstlinge; man opfert ihnen; sie geben der freude sanftes mass und verfeinern das sittliche gefühl (Musarion, s. XVII); philosophie und dichtung sind ihrer beeinflussung fähig. So erscheinen die Grazien in gelegentlichen bemerkungen der einzelnen dichtungen, so auch in Musarion, die speziell der Grazienphilosophie gewidmet ist.

Aber die Grazien sind Wieland nun so nahe gekommen, dass es ihn drängt, sie in ihrem wesen und all ihren beziehungen zu

göttern und menschen in einem besonderen werke darzustellen, so wie wir am abschluss der früheren periode im Theages die sorgfältige schilderung eines gemäldes der Grazien finden, aus der sich ihre ganze eigenart ergeben sollte.

Dieses werk sind „Die Grazien" (1770)[1]), „weichlich und tändelnd", wie es Scherer nennt, „zurückführend nach den verlassenen arkadischen gegenden". Schon im september 1764 zählt Wieland die Grazien unter den stoffen auf, die er als komische erzählungen behandeln will. Wir erfahren hierdurch nicht, in welcher art sie dargestellt worden wären; der titel komische erzählung wurde damals weiter gefasst, da auch Musarion und Idris in seinem umfange hatten platz finden sollen. Als sicher können wir nur annehmen, dass an die gestaltung, in der sie später erschienen, damals nicht gedacht worden war. Nicht nur, dass die schilderung des goldenen zeitalters aus den bruchstücken von „Psyche" ins erste buch der Grazien überging, noch kurz vor der letzten ausbildung des werkes, ist Wieland dem entschiedenen einfluss des französischen sammelwerkes „Les Graces" unterworfen worden.

Sichtlich bezweckte Wieland nicht, in den Grazien ein einheitliches dichtwerk zu geben, mit einer handlung oder einer grundidee. Seine absicht war, was altertum und neuzeit von den Grazien überlieferte, in einem werke zu vereinen, oder mit seinen eigenen worten (s. 10), „die Geschichte der Grazien zu schreiben". Dieser gedanke war neu; und es ist zweifellos, dass diese grundlage sich vortrefflich eignete, die mannigfachen beziehungen der huldgöttinnen untereinander, zum götter- und zum menschengeschlecht darzulegen und dichterisch zu verwerten.

Wie kam aber Wieland auf diese idee einer geschichte, da doch eine solche gar nicht vorlag und die überlieferten biographischen notizen keineswegs so umfassend waren, um den gedanken nahe zu legen? Ich kann mich der vermutung nicht erwehren, dass Klotz die anregung gegeben habe und zwar mit seinem buch Über den nutzen und gebrauch der alten geschnittenen steine (1768). Er entwirft darin geradezu eine biographie Amors nach gemmen und sagt am eingang derselben (s. 196): „Ich wünschte, dass ein Freund desselben — und seine edlen und wahren Freunde sind zärtliche Seelen, voll Gefühl und Geschmack — uns die Geschichte dieses Göttes beschriebe, die mannigfaltigen Gestalten, unter

[1]) Die Grazien. Leipzig, bey Weidmanns Erben und Reich. 1770.

welchen er den alten und neuen Dichtern und Künstlern erschienen ist, sammelte, seine nach dem verschiedenen Geschmack der Zeiten und Völker verschiedenen Sitten, Reden und Schicksale schilderte, und hieraus gleichsam eine Chronik der Liebe zusammensetzte." So ist im grossen und ganzen Wieland vorgegangen, nur war er bestrebt, im charakter der Grazien eine gewisse einheitlichkeit zu wahren, also nicht verschiedene vorstellungen der Grazien zusammenzubringen aus verschiedenen zeiten und von verschiedenen völkern.

Der Absicht nach bildet er die griechischen Grazien ab, er stellt sie den französischen ausdrücklich entgegen (s. 7): „Wie dem auch seyn mag, genug, dass Sie keine französischen Grazien wollen; ... Sie wollen die griechischen Grazien, die Grazien, die den Anakreon singen, den Xenophon schreiben, den Apelles mahlen lehrten; die Grazien, denen Platon opferte, und die sein Meister geschnitzt hatte; diese wollen Sie besungen haben, und in unserer Sprache!" Es ist wahrscheinlich, dass es Wieland ernst war mit den griechischen Grazien; dafür spricht, dass er manche züge für sein bild der antike entnommen hat, ohne dass sie zum ton des übrigen stimmen, so: dass Pasithea verheiratet wird, oder dass hetären als priesterinnen der Grazien erwähnt werden. Sicher ist aber, dass diese angeblich griechischen Grazien ganz modern sind und wie andere griechische gestalten dieser dichtung Wielandische färbung tragen. Es sind seine Grazien, wie sie in seinen werken gelegentlich auftreten, die er nun im zusammenhang zeichnet. Gerade weil die antike überlieferung nicht genug stoff bot, musste Wieland frei erfinden oder schon erfundenes verwerten. So kamen die Grazien in sechs büchern zu stande, mit folgendem inhalte: Das erste buch berichtet die liebe der Venus und des Bacchus; ihr entspriessen die Grazien, die unerkannt als schäferinnen aufwachsen. Das zweite und dritte erzählen, wie die Grazien Amor schlafend finden, ihn mit rosenketten binden, dann auf seine bitten befreien und heimnehmen in die vermeintliche elternhütte, wo Amor seine macht zeigt und die Grazien von Venus und Bacchus zu göttinnen erhöht werden. Das vierte buch enthält die gemeinsamen wirkungen Amors und der Grazien auf das arkadische schäfervolk[1]), noch konkret und lebendig in form einer erzählung gehalten, wogegen das fünfte

[1]) Das motiv ist später von Wieland wiederholt verwendet worden, z. b. in der Pandora, in einem der gedichte an Olympia.

buch in allgemeiner, ästhetischer weise den einfluss der Grazien auf künste, wissenschaften und sitten entwirft. Im sechsten buch sind die Grazien der erde entrückt. Die Grazie Thalia gebiert von einem Faun ein geschöpfchen, das nichts anderes ist als der genius der sokratischen ironie, der horazischen satire, des lucianschen spottes.[1]) Ausserdem wird Pasithea dem schlaf vermählt.

Der äusseren form nach ist das werk abwechselnd in prosa und versen geschrieben, nach französischem muster, das namentlich durch Chapelle, Bachaumont und Chaulieu in aufnahme gebracht wurde. Doch ist diese art der mischung viel älter. Nicht nur weist sie z. b. der erste der Tegernseer liebesbriefe auf, sondern sie findet sich, worauf Schönbach mich aufmerksam machte, schon bei Boetius, und es dürfte eine ununterbrochene entwickelungskette vorliegen, die zu verfolgen sich lohnen möchte. In Deutschland ist sie von Gieseke, Klopstock, Gerstenberg, Uz bereits aufgenommen.[2]) Ein näheres vorbild fand aber Wieland, der übrigens Boetius gut kannte, im Briefwechsel von Gleim und Jacobi (1768). Beide werden auch in der vorrede zu den „Grazien“ ehrend erwähnt.

Nun war im jahre 1769 in Paris ein sammelwerk „Les Graces“ erschienen mit der im vorwort ausgesprochenen absicht, das angenehmste und genaueste, was die alten und modernen über die Grazien sowol als die grazie, anmut, gesagt haben, dem publikum gesammelt vorzulegen, um lehrreich und unterhaltend zu wirken. Dies werk bestimmte vielleicht Wieland, Klotzens für Amors geschichte gegebene anregung auf die Grazien zu übertragen und das verlassene thema in neuer weise aufzugreifen. Das französische buch ist anonym veröffentlicht; der herausgeber war nach Barbier (Dictionnaire des anonymes) A. G. Meusnier de Guerlon. Es ward 1771 und 1774 neu aufgelegt, ein zeichen, dass es freundliche aufnahme fand.[3]) Die ode Pindars Olymp. XIV in der übersetzung des Abbé Massieu nebst einer „Dissertation sur les Graces“ von Massieu bilden die einleitung. Einer ode (an den herzog von Vendôme) von Houdart de la Motte folgen Epître aux Graces par M. L. C. D. B. und Les Graces, conte anacréontique, traduit de l'Allemand de M. Gerstenberg, eine den „Tändeleien“ entnommene,

---

[1]) Dieses konnte der inhalt einer „komischen Erzählung“ im stile der anderen Wielands sein.

[2]) Vgl. Ransohoff, Über J. G. Jacobis jugendwerke, Berlin, 1892, s. 15.

[3]) Über die autoren einzelner darin anonym aufgenommener stücke konnte ich nichts erfahren.

sehr frei übersetzte erzählung. An ein vierzeiliges gedichtchen (chanson) reihen sich nun Extrait du Ballet des Graces, de M. Roy, Les Graces vengées, drame traduit de l'Italien de l'Abbé Métastasio und Les Graces, comédie de M. de Saintfoi. Hiermit schliesst der die Grazien als solche behandelnde teil; der rest des buches bringt einen brief des Chevalier de Méré Sur la beauté et les Graces; den entsprechenden auszug aus dem Dictionnaire Encyclopédique (von Voltaire und Watelet); De la Grace von Watelet; Criton ou Dialogue sur la Grace et la Beauté, traduit librement de l'Anglais; Réflexions sur la Grace dans les Ouvrages de l'Art, par l'Abbé Winckelmann; Pensées sur la Grace par M. Zanotti; Discours sur les Graces, par le P. André. Den schluss bilden Epître à l'Auteur de la Comédie des Graces, par M. Dorat und Les Graces à Mademoiselle F.... par le même [1]).

Es liegt die frage nahe: hat Wieland bei der abfassung seiner Grazien dies werk gekannt und ist er davon beeinflusst worden? Die vergleichung beider werke soll die antwort ergeben und zugleich überhaupt eine gegenüberstellung der vorstellung der Grazien bei Wieland und bei den Franzosen bieten, die sich ja im sammelwerk ausführlich genug aussprechen.

In bezug auf zahl und namen der Grazien bleiben die im französischen werke vertretenen dichter der dreizahl und den herkömmlichen namen Euphrosyne, Aglaia und Thalia meist treu. Massieu in seiner darlegung meldet aber auch, dass die Athener und Lacedämonier nur zwei Grazien unter andern namen gehabt haben, dass ferner an einzelnen orten Griechenlands vier Grazien verehrt wurden. Eine schwierigkeit scheint ihm, dass Homer eine Grazie Pasithea nennt, welchem beispiel dann Statius folgt, um Pasithea zur ersten der Grazien zu machen. De la Motte in seiner ode an den herzog von Vendôme nennt nur Thalie. In der erzählung Gerstenbergs findet sich nur der name Aglaé. Während das Grazienballett drei so handgreiflich allegorische namen aufweist wie l'Ingénuité, la Mélancolie und l'Enjouement (naivetät, schwermut und munterkeit), bleibt die komödie des Saintfoi der überlieferung treuer und ändert nur Thalia in Cyane. André im Discours nennt wieder die Hesiodischen namen. — Die vorrede des werkes erzählt von Balthasar de Vias, der die Grazien unter den namen Euphrosine, Pasithée, Aglaé gefasst hatte.

---

[1]) Einzelne der abhandlungen wurden schon an früherer stelle gewürdigt.

Pasithea finden wir auch bei Wieland, der also von der gewöhnlicheren überlieferung abweicht; er setzt sie nicht wie Vias für Thalia, sondern für Euphrosyne ein. Der grund für die namenswahl dürfte darin liegen, dass im 6. buch die Homerische verheiratung Pasitheas an den schlaf eine besondere rolle spielt.

Als die eltern der Grazien giebt Hesiod Theog. 907 Zeus und die Oceanide Eurynome an. Ihm folgen die meisten späteren, so Pindar Ol. 14, 13. Von den verschiedenen sonstigen ansichten über die eltern, wobei in der regel Zeus als vater gilt und nur der name der mutter schwankt, kommt für uns jene in betracht, nach der Dionysos und Aphrodite die eltern sind. Sie wird gern aufgenommen (auch von Milton in L'Allegro). Ihr ist Wieland gefolgt, und Massieu sagt von ihr in seiner Dissertation (s. 12), dass sie die am allgemeinsten aufgenommene, wenngleich vielleicht die am wenigsten in den schriften der alten begründete sei; er meint, dass man kaum einen den Grazien angemesseneren ursprung finden könne und fügt als erklärung bei: „filles d'un Dieu qui dispense la joie aux hommes et d'une Déesse qui fait les délices du Ciel et de la Terre.“ So sind denn die Grazien göttinnen der freude und alles liebreizes. Im übrigen giebt Massieu die nachrichten der alten wieder. Im drama des Metastasio nennen sie sich töchter des Juppiter. M. L. C. D. B. nennt Amor ihren bruder, so auch das ballett. In der komödie von Saintfoi tritt zwar Venus auf, aber nichts deutet darauf hin, dass die Grazien als ihre töchter gelten; sie sind überhaupt nur „trois bonnes amies“, die seit ihrer geburt in dem heim der Diana weilen. P. André in seinem Discours erwähnt nur die ansicht Hesiods.

Die erscheinung der Grazien in der antiken kunst kennen wir: drei junge mädchen von zarter, schlanker gestalt, sich bei der hand haltend, lachend, tanzend, dabei aber züchtig und bescheiden. So schildert sie auch André (s. 277) nach den mitteilungen des Seneca (De benific. I, 3) und Natalis Comes. Er fügt auch hinzu: „surtout décemment vêtues, sans autre ornement de tête qu'une belle chevelure, et sans autre ajustement qu'une robe traînante, légère et un peu diaphane, dont une élégante simplicité faisoit toute la richesse.“ So sei auch das bild gewesen, das Sokrates beim eingang des Minervatempels auf der Akropolis habe aufstellen lassen.

Die vorstellung der nackten Grazien taucht bei André nicht auf, wol aber bei Massieu (s. 21), der den übergang in der darstellungsart geführt von Pausanias berichtet. Er spricht zu-

gleich die vermutung aus, dass man damit habe zu verstehen geben wollen, nichts sei liebenswürdiger als die einfache natur; die kleider der Grazien seien von leichtem dünnem stoff gewesen, um anzudeuten, dass, wenn die wirkliche schönheit die kunst zu hilfe nehme, dies nur ganz mässig geschehen dürfe. — Der späteren überlieferung folgte Voltaire (s. 151): „Nul voile ne devoit couvrir leurs charmes." Ganz allgemein drückt sich Dorat im gedichte „Les Graces" aus (s. 330): „Le faste des ajustemens Nuit à la grace naturelle." Wenn er aber sagt: „Je suis plus épris des beautés Qu'une gaze cache à ma vûe" (s. 329), so hat das mit der züchtigkeit der Grazien nichts zu thun, sondern drückt nur aus, dass durch schlaues verbergen der reize die sinnlichkeit besonders erregt werde; ein gedanke, der sich schon bei Wieland gefunden hat, wo ich auf französischen ursprung hinwies, und der sich, wenngleich anders gefasst, auch in den „Grazien" findet (wobei aber ausdrücklich auf einen Hesiodischen vers angespielt wird): Die mädchen wussten nicht

. . . wie man einen Blumenstraus
Mit Vortheil an den Busen stecket
Damit durch eine kleine List,
Die Hälfte, die er nicht bedecket,
Mehr als das Ganze ist (s. 97).

Auch in der theorie hatte diese idee eingang gefunden. So sagt Mengs[1]): „Doch muss man wissen, dass durch kunstreiche Verhüllung einiger Theile die Schönheit und Grazie vermehrt wird; denn es ist ausgemacht, dass eine nicht ganz entblösste Brust viel schöner erscheint; und das nemliche ist auch bei andern Theilen, die verdeckt mehr Reiz haben, als wenn man sie ganz blos sähe."

Während also Dorat einen individuellen geschmack kundgiebt, Voltaire, Massieu und André sich auf mitteilung und deutung des überlieferten beschränken, während anderseits sich von selbst ergiebt, dass in der erzählung Gerstenbergs, im ballett und in den beiden dramen die Grazien bekleidet gedacht sind, verweilt Wieland (s. 63 ff.) mit nachdruck darauf, dass die Grazien, obwol man sie sich gewöhnlich unbekleidet vorzustellen pflege, bekleidet gewesen seien. Sein früheres schwanken hat sich nun in dieser richtung entschieden. „Schöne, junge, wollustathmende nackte Mädchen sind darum noch keine Grazien", sagt er. Höchstens ein mann, der Correggios empfindung mit Rafaels geist und mit der ganzen magie des feinsten

---

[1]) Praktischer unterricht in der malerei, Nürnberg, 1783, s. 97.

und wärmsten niederländischen pinsels vereinte, könnte das wagnis unternehmen, die nackten Charitinnen in ihrer idealen schönheit darzustellen. Er lässt sie also bekleidet sein, gekleidet, wie es die arkadischen mädchen damals zu sein pflegten; weder in „gothischen schwulst" noch in „gewebte luft", sondern

Dem leichten Silberduft
Gliech ihr Gewand,
Das Zephyrs lose Hand,
Wenn Luna seufzend nieder
Auf ihren schönen Schläfer sieht,
Um ihr erröthend Antlitz zieht (s. 68).

Als sie zu göttinnen erhöht werden, fällt das irdische wie eine leichte hülle von ihnen ab; jedoch die kleidung bleibt: „ein Gewand, wie von Zephyrn aus Rosendüften gewebt, wallte reizend um sie her" (s. 83). Das sinnliche motiv, dass die kleidung begierde nach der verborgenen schönheit weckt, tritt hier wieder zurück. Wieland steht also der vorstellung im Theages näher als der im Agathon.

Dass überhaupt die Grazien nun in jeder hinsicht versinnlicht und verkörperlicht erscheinen, bedarf keiner weiteren betonung. Sie sind lebende wesen, wachsen als schäferinnen auf, reden und handeln wie diese, nur an schönheit und anmut sie überragend.

Eine erschöpfende darstellung ihres wesens weiss Wieland in einem satze zu geben (s. 74): „Diese lieblichen Mädchen, in denen alles, was naive Unschuld, gefällige Güte und frohe Heiterkeit Göttliches hat, wie in der Knospe eingewickelt lag." Mädchen im übergang vom kind zur jungfrau sind es, die er uns darstellt. Der gedanke der halb aufgeblühten schönheit ist schon im Agathon begegnet. Jenes alter ist es, das zur verkörperung der Grazien gewählt werden muss; dass man sie sich jung denke, das allein genügt nicht. Der hauch der naiven, unbewussten unschuld, der der halb erblühten jungfrau eignet, macht nicht zum geringsten teile den unbestimmbaren reiz aus, der das wesen der Grazien bildet; denn das unbewusste ist nach der theorie ein wesentliches element der anmut.

Das schliesst aber nicht aus, dass die Grazien alle alter schmücken können. Von den Franzosen wird dies mehrfach betont. M. L. C. D. B. nennt sie zwar in seiner Epître (s. 51): „Compagnes de l'aimable enfance", sagt aber s. 49: „vous qui parez tous les âges" und s. 55: „Les Graces suivent tous les âges", wofür Anakreon als beispiel gilt. André (s. 278) lässt sie jung dargestellt werden, weil sie alles verjüngen, will aber ausdrücklich die andern alter nicht ausgeschlossen

wissen. Massieu (s. 7) sagt: „tous les âges leur adressoient des voeux.“ Watelet (s. 158) erklärt dagegen nur kindheit und jugend für das alter der Grazien; das reifere alter widerstrebe ihnen, das greisenalter sei ihrer ganz beraubt. Er begegnet sich darin mit L. v. Hagedorn, wie an anderer stelle dargelegt wurde.

Zwischen Wieland und den Franzosen finden wir einerseits eine grosse übereinstimmung, anderseits einen grossen unterschied in der behandlung des Grazien-charakters. Metastasios Grazien verfehlen ihn ganz, die komödie des Saintfoi und die erzählung Gerstenbergs machen bedeutende verstösse. Man muss freilich mit solchen urteilen vorsichtig sein, da in der historischen betrachtungsweise verschiedene auffassungen und vorstellungen berechtigung haben. Immerhin muss erlaubt sein, einen verstoss festzustellen, wenn z. b. ein autor der für seine zeit und umgebung allgemein geltenden anschauung widerspricht, nicht infolge einer ihm eigenen anderen selbständigen vorstellung, sondern infolge von verständnislosigkeit oder unachtsamkeit. Wieland führt in der eigentlichen handlung, den ersten vier büchern, seinen vorwurf ganz gleichmässig durch. Im sechsten stört die verheiratung der Pasitha und das liebesverhältnis der Thalia mit einem Faun.[1]) Wenn auch die erste episode Homer entnommen ist, so ist nicht zu vergessen, dass das wesen der Charitinnen bei diesem noch durchaus nicht entwickelt ist. Die zweite episode dient dazu, um den „Genius der Sokratischen Ironie, der Horazischen Satyre, des Lucianschen Spottes“ als ein seltsames gemisch von leichtfertigkeit und anmut darzustellen, und hat bereits in der „Nadine“ (1769) verwendung gefunden (v. 28 f.): „Ein junger Scherz, von dreisterem Geschlechte, Den eine Grazie dem schönsten Faun gebahr.“

Interessant ist es, die beiwörter gegenüberzustellen, die bei den Franzosen einerseits, bei Wieland anderseits den Grazien gegeben werden. Wir sehen eine grössere mannigfaltigkeit des ausdruckes bei Wieland; was die Franzosen mit „charmant“ (s. 11, 50,

---

[1]) Auf diesen zug und auf etliches andere dürfte sich der vorwurf der Allgem. deutschen bibliothek (16. b. 1. st. 1772) über verstösse gegen die sittlichkeit beziehen. Wieland wird dagegen in den Frankfurter gelehrten anzeigen 1772, nr. 65 (DLDenkmale 7, 8, s. 430) vertheidigt. „Es ist uns bey dieser Recension, die Wielanden abermals wegen der Sittlichkeit Vorwürfe macht, er zeichne Gegenstände, wovon die Grazien die Augen wegwenden würden, die Stelle Plutarchs eingefallen: *χαρις γαρ — ἡ του θηλεος ὑπειξις τω ἀρρενι, κεκληται προς των παλαιων*. Was kann Wieland dafür, dass seine Landsleute so wenig altgriechisches Gefühl haben.“

69, 95, 110) und „aimable“ (7, 26) geben, dafür hat er: artig (43, 61), lieblich (43, 49, 74), lieb (79), liebenswürdig (52, 134), reizend (53), hold (73, 74), holdselig (59); vif und léger (37) mag Wielands: munter (47, 175) entsprechen, allenfalls auch: klein (43, 75, 78); beau (59, 99, 100, 101) kehrt als: schön (132, 187) wieder. Nur für die begriffe bienfaisant (4, 34), timide (95), farouche (95) fehlt bei Wieland ein wort, was aber durch thatsächliche entsprechungen ersetzt wird. Dagegen gehen „gut“ (52, 58) und „sanft“ (47, 50) dem französischen werke völlig ab.

Zur weiteren charakteristik der Grazien konnte ich schon auf die glückliche darlegung Wielands (s. 74) verweisen, „diese lieblichen Mädchen, in denen alles, was naive Unschuld, gefällige Güte und frohe Heiterkeit Göttliches hat, wie in der Knospe eingewickelt lag.“ So hat er sie schon, wenn auch nicht so knapp, im Theages gekennzeichnet; schon da finden wir die lächelnden heiteren Grazien, bekleidet ganz wie hier, ihre anmut verglichen mit einer neuentfalteten rosenknospe (hier noch nicht entfaltet); ausgestattet mit aufrichtiger unschuld und naiver güte. Man vergleiche, was Dorat sagt (s. 324):

Ce sont les attraits du bel âge,
C'est l'innocence et la candeur:
C'est la rose, qu'enferme encore
Son bouton, chéri du Zéphyr.

Doch setzt er bei:

Le plaisir de la voir éclore
Double celui de la cueillir,

was gerade entgegengesetzt ist der darstellung Wielands, bei dem — ebenso wie bei Dorat in unmittelbarem zusammenhang mit dem oben citierten satz — sich Amors empfindungen verfeinern und eine farbe von sanftheit und unschuld annehmen, die ihn unfähig macht, den holden mädchen einen possen zu spielen. „Candeur“ schreibt ihnen auch M. L. C. D. B. (s. 50) zu.

Da hier seelische eigenschaften, innocence, candeur, zu tage treten, während darauf im französischen von anbeginn wenig oder kein gewicht gelegt wurde, so muss bemerkt werden, dass im 18. jahrhundert und zumal gegen die mitte desselben dort doch auch der seele ihr recht zuerkannt wird. Bei Gresset besonders tritt dieser herzenston „ce ton de coeur“ heraus. In einer an ihn gerichteten epistel[1]) wird geradezu gefühl und herz gegen geist gestellt:

[1]) Oeuvres de M. Gresset de l'Academie françoise, Londres 1748, s. VIII.

C'est là que les Graces naives
Qu'on vit regner au siécle d'or,
Cessent du moins d'être captives,
Et peuvent se montrer encore.
Ce qu'on nomme ailleurs une image,
Finesse d'esprit, ornement,
Y produit l'effet d'un nuage,
Il obscurcit le sentiment.
Ce n'est qu' à la simple nature
Qu'on veut devoir l'art d'être heureux
Et la plus sçavante imposture
Du coeur y remplit mal les voeux.

Massieu nennt die Grazien „amies de la joie innocente“ und berührt hiermit Wielands „frohe Heiterkeit“ und „naive Unschuld.“ Diese naive unschuld weiss Wieland ausserordentlich zu schildern: „Mein Herz klopft mir vor Angst, sprach die sanfte Pasithea. Die kleine Unschuldige! Es war nicht Angst, was in ihrem jungen Herzen klopfte, Liebe wars“ (s. 47). Mit der zaghaftigkeit und schüchternheit, die die mädchen antreibt zu fliehen, kämpft doch die mädchenhafte neugierde, den schlafenden liebesgott, den sie noch nicht kennen, genauer zu besehen. Mit süsser verwunderung betrachten sie ihn. Amor kann es ja nicht sein; den hat ihnen ihre vermeintliche mutter als „kleinen Drachen“ geschildert, der sich von mädchenherzen nähre. „Zum Amor ists zu schön“, meint die kleine Thalia, als sie bogen und pfeile sieht, „dies ist lauter Reiz; es kann nicht Amor sein“ (s. 46 f.). Sie wollen das ding fangen: „Kurzweil ... solls uns machen, mit uns spielen, scherzen, singen, lachen“ (s. 45).

Und als sie ihn mit blumenketten gebunden haben und er sie schmeichelnd bittet, ihn freizulassen, da können die „guten Mädchen“ nicht widerstehen, sie binden ihn los. Wie er aber einen kuss verlangt, überzieht sich Thaliens gesicht „mit der süssesten Rosenfarbe“, und endlich sagt sie: „Nein, wir müssen erst die Mutter fragen“ (s. 55 f.). Zum schluss kommen sie, Amor in einem korb voll blumen tragend, lachend und scherzend heimgehüpft. In die ganze ausführung hat Wieland unendlich viel heiterkeit, naivetät und gefällige güte hineingelegt. Dass die Grazien ihrer natur nach „lauter Gefälligkeit“ sind, betont er noch s. 150 und 169. Und ihre ureigensten eigenschaften, „einen allgemeinen Geist von Wohlwollen und sanfter Fröhlichkeit“, giessen sie über die jungen arkadischen schönen aus (s. 122). Eifersucht kann natürlich in ihrem herzen keinen platz haben (s. 75).

Auf französischer seite haben wir bis jetzt nur etliche, die Wielandischen bestätigende bemerkungen gefunden. In den abhand-

lungen über die Grazien ist im grossen und ganzen der uns bekannte charakter gewahrt. Nicht so, wie schon gelegenheit war zu erwähnen, dort wo die Grazien handelnd auftreten. In der Epître des M. L. C. D. B., der doch (s. 50) den Grazien „candeur" zuschreibt, zeigt sich die echt sinnlich französische auffassung, wenn der verfasser das verliebte gebahren von Nymphen, Najaden, winzerinnen, von schmollenden, träumenden, koketten geliebten das werk der Grazien sein lässt (s. 53), wirkungen, die Wieland der Venus zuschreibt (s. 30).

„Les Graces vengées" von Metastasio, der zur romanischen gruppe gehört, zeigen uns die huldgöttinnen von anbeginn erzürnt über die streiche Amors. Sie beschliessen sich an Venus zu rächen, die sich Amors annimmt und ihn verhätschelt, und eine schönheit zu bilden, die die Venus übertreffe. Nun ist aber zorn etwas, was dem allgemein erkannten wesen der Grazien durchaus widerspricht; Aglaé räumt darum ein, dass ihr zorn nicht von langer dauer sei (s. 79). Ihre aufgaben gegenüber dem menschengeschlechte legen sie sehr unvollständig dar, mit Amor und Venus stehen sie auf dem kriegsfusse, in ihrem ganzen betragen ist nichts von naiver unschuld, froher heiterkeit und gefälliger güte zu spüren. In den letzten eigenschaften erscheinen sie geradezu als gegensatz zu den Grazien: sie sind nicht unbefangene mädchen, sondern beleidigte hofdamen.

Ausserdem steckt das in die zeit Karls VI. fallende stück voll von klassischer technik, wogegen sich Saintfois komödie „Les Graces" dem schäferwesen sehr genähert hat, wenngleich die antiken hauptpersonen (Mercur, Venus u. s. w.) bleiben. Auch die Grazien dieses dramas (s. 85 ff.) erreichen die sonst über sie vorwaltende vorstellung nicht. Besonders aber unterscheiden sie sich von den huldgöttinnen Wielands, denen sie jedoch durch ein gleiches motiv nahe kommen. Es fehlt ihnen vor allem die „naive Unschuld", die ganze unbefangenheit, die nur im anfang bewahrt wird, wo Amor erzählt, wie ihn, als er unter einem baume anscheinend schlafend liegt, die drei mädchen beim blumenpflücken sehen; furchtsamen, zögernden schrittes kommen sie näher („à pas timides et suspendus"), den atem zurückhaltend, und betrachten ihn mit viel neugierde. Sie werden kühner; die eine spielt mit seinen locken; die andere bedeckt ihn mit blumen, die dritte legt die hand auf sein herz und scheint vergnügen zu haben, es pochen zu fühlen. Aber eine bewegung und ein seufzer, dessen er nicht herr werden kann, verscheucht sie. Obwol sie nun „encore si jeune, si timide et farouche" sind, ziehen sie doch am

nächsten morgen aus, zu suchen, ob sie ihn fänden. Sie würden ihn vielleicht wieder fliehen, meinen sie, aber sie möchten, dass er sie suche. Da schleicht sich Amor, den sie als solchen nicht kennen, zwischen den bäumen heran. Sie bemerken ihn. Euphrosine ruft: „Rentrons, croyez-moi, rentrons.“ Aber Cyane meint, da sie schon heraussen sei, habe sie lust spazieren zu gehen, und Aglae stimmt ihr bei: „Oh, et moi aussi; il fait si beau!“ Das mädchenhafte ist in diesen humorvoll gezeichneten zügen gewiss gut getroffen; doch liegt eine koketterie darin: wiewol man sie vor den bösen männern gewarnt hat, muss es doch zu köstlich sein, mit dem hübschen jüngling zu plaudern, sich von ihm schöne worte sagen zu lassen. Diese kokette neugier ist ganz verschieden von der süss verwunderten neugierde, mit der Wielands Grazien den kleinen schlafenden Amor betrachten.

Waren es bisher muntere mädchen, so zeigen sie sich vom augenblick an, da sie Amor anspricht, als ernste, züchtige dienerinnen der Diana. „Laissez-nous, nous sommes à Diane,“ sagt Euphrosine, die doch vom vortag wissen musste, dass Amor sie anreden werde. Als Amor vom glück der liebe spricht, erwidert sie: „Nous ne voulons point connoître cette félicité là; nous faisons consister notre bonheur à vivre tranquillement dans notre retraite.“ Amor heuchelt, er sei den priestern Juppiters entflohen, und begehrt, sie sollten ihm unterkunft in dem der Diana heiligen „enclos“ geben. Euphrosine hält das zuerst nicht für seinen ernst, dann aber fordert sie entrüstet die freundinnen auf zurückzukehren. Gewiss handeln da die mädchen höchst angemessen, aber sahen wir zuvor koketterie, so ist es jetzt der ernst, die zurückhaltung, die bewusste jungfräulichkeit (im gegensatz zum kindlichen wesen von Wielands Grazien), was das bild der Grazien trübt. Wenn Amor in strengem tone gefragt wird, warum er den priestern entflohen sei, so ist dies auch mehr einer ernsten priesterin angemessen als einer muntern Grazie. War es überhaupt angezeigt, die Grazien als der Diana geweihten Nymphen heranwachsen zu lassen? Vielleicht sollte damit auf die ihnen wesentlich innewohnende keuschheit hingewiesen werden; aber anderseits kann sich in der klösterlichen abgeschiedenheit der keuschheitsgöttin das naturell der Grazien nicht in der freien ungebundenen weise entfalten, wie bei Wieland, wo sie als arkadische schäfermädchen aufwachsen.

Saintfois junge Nymphen wären keine mädchen gewesen, wenn sie nicht endlich doch von Amors falschen thränen gerührt worden

wären. Gutherzig sind sie wie Wielands Grazien. Aber Amors bestreben wird durch Mercur vereitelt, der die mädchen von dessen schlechten absichten unterrichtet. Denn solche hat Amor; er ist nicht der — wenn auch sonst zu losen streichen geneigte — harmlose, übermütige knabe, der wohlthäter des menschengeschlechtes, sondern er verfolgt den ganz persönlichen zweck, ins heiligtum der Diana einzudringen und dort der unschuld der mädchen gefährlich zu werden. — Nun beschliesst Euphrosine, die einen boshaften blick Amors aufgefangen hat, sich zu rächen. Sie verstellt sich in raffinierter weise, giebt vor, ihm eintritt zu verschaffen, wenn er sich mit blumen fesseln liesse. Der schlaue Amor lässt sich überlisten, und da er nun wehrlos ist, dient er den Grazien zum spott, bis er durch das eingreifen der götter entfesselt wird, wofür er die Nymphen zu Grazien, den begleiterinnen der Venus erhöht.

In diesem teil der komödie ist der charakter der Grazien ganz verlassen. Rache, verstellung, spott und ironie sind ihnen stets gänzlich fremd gewesen. Euphrosine weiss zu heucheln gleich einer erfahrenen kokette. Euphr.: „Que vous êtes pressant! Vous me jettez dans un trouble ... Ah! Je n'aurois pas dû vous attendre ... Comment, comment, à mes genoux? Vous n'y pensez pas: s'il venoit quelqu'un! ..." L'Amour: „Personne ne vient." Euphr.: „Eh bien, quand il ne viendroit personne, il ne me plaît pas que vous soyez à mes genoux; levez-vous, levez-vous donc." L'Amour, lui baisant la main: „Je vous adore — ... Ah! laissez-moi baiser mille et mille fois cette main charmante ..." Euphr.: „Finissez ... finissez donc ... quelle folie ... j'appellerai ... j'appellerai ..."

„Je veux lui jouer un tour," sagt Euphrosine; aus rache jemandem einen streich zu spielen, passt aber zu dem wesen der Grazien ebensowenig als der ironische und spöttische ton, den das scenarium gelegentlich ausdrücklich anweist (s. 115, 120). Im übrigen haben die Grazien alle ihre munterkeit wiedergewonnen, da sie Amor wehrlos vor sich sehen; sie treiben in jeder weise ihr spiel mit ihm.

Solchergestalt sind die Grazien in der komödie des Saintfoi; ich musste bei ihr länger verweilen, da sie der beobachtung wenigstens viele züge darbietet, die, wenn sie auch zum teil der französischen auffassung nicht angemessen sind, dennoch aus ihr herauswuchsen. Das bedürfnis der dramatischen form hat hier wie bei Metastasio die charakteristik gemodelt.

Die anakreontische erzählung Gerstenbergs, die ich in diesen zusammenhang stelle, weil Wieland durch das französische sammel-

werk auf sie neuerlich aufmerksam wurde, bietet nur einen hervortretenden zug. Die Grazie Aglaé ist verschwunden, ihre schwestern suchen sie, halten des dichters Chloe für sie und eilen mit ihr fort. Er will ihnen nach, da sieht er Aglaé, die ihm zuruft: „Pourquoi courir après Chloé ... Viens, heureux Mortel, viens l'oublier dans mes bras: l'immortelle Aglaé est ta conquête." Er wird aber nicht untreu und führt die Grazie zu ihren schwestern. Die unglaubliche hingabe Aglaés lässt sich wol durch die galante tendenz der erzählung erklären, nicht aber rechtfertigen, und sie zeigt, wie die aufnahme und verwendung antiker vorstellungen ganz ohne verständnis vor sich gehen konnte.

Bei dem, was wir bis jetzt dargelegt haben, ist eines übergangen worden, das die vereinigung von naiver unschuld, froher heiterkeit und gefälliger güte in einer lieblichen jugendlichen mädchengestalt erst zur grazie macht, oder besser: das erst aus ihr hervorgeht. Es ist das ein geheimnisvoller reiz, der wol gefühlt, aber nicht beschrieben werden kann, die anmut, die das wesen der Grazien bildet, in allen ihrem thun zum ausdruck kommt und von ihnen sich beglückend auf die menschen ergiesst: die eigentliche grazie. Das undefinierbare ihres wesens war bekanntlich schon seit langem bemerkt worden. Wieland macht eine bezügliche bemerkung, wo er von der kleidung der Grazien spricht (s. 63): „Das, was die Töchter des jungen Bacchus und der lächelnden Venus, in welcher Tracht sie erschienen, zu Grazien machte, entschlüpfte der Nachahmung. Es war nicht ein Blumenstraus, auf diese Art oder auf jene Art, an einen Busen gesteckt; es war ein Blumenstraus von der Hand einer Grazie an den Busen einer Grazie gesteckt. Es war das Zauberische — das niemand nennen kann, wozu die empfindsamen Seelen einen eigenen Sinn haben; was sich von diesen Günstlingen der Natur fühlen, denken, aber nicht beschreiben lässt." Dieser schluss klingt an die stelle bei M. L. C. D. B. (s. 58) an: „Le coeur qui les sent, les adore, Et peut seul les apprécier," und an Watelets worte (s. 162): „Les graces sont plus ou moins apperçues et senties, selon que ceux aux yeux desquels elles se montrent, sont eux-mêmes plus ou moins disposés à en remarquer l'effet."

Übereinstimmend äussern sich über das unbeschreibliche dieses reizes, das Wieland (s. 138) „unbegreifliche Magie" nennt, auf französischer seite mehrere autoren. M. L. C. D. B. (s. 52): „votre charme si vanté, Qu'on sent et qu'on ne peut décrire." Massieu (s. 34): „Mais ce qui peut-être n'était pas moins considérable, elles donnaient

ce je ne sçai quoi si vanté, qui fait qu'on est du goût de tout le monde, et qu'on plaît dans les moindres choses." Dorat (s. 329): „Ce je ne sçai quoi si charmant." Criton (s. 229): „quelque chose ... que personne n'a pu expliquer: c'est ce je ne sçai quoi qui releve tant les charmes de la beauté." Winckelmann (s. 258): „ce je ne sçai quoi de vague." La Motte (s. 44): „par une puissance secrette." Roy (s. 63): „Les agrémens sont plus aisés à sentir qu'à définir"; (s. 68): „Heureux qui peut sentir vos secrettes douceurs." Endlich in trockenerem ton noch einmal Criton (s. 215): „On sçait en genéral qu'elle [la Grace] existe; mais quelle est sa nature, en quoi consiste-t-elle? C'est un vrai mystère pour nous. Après une infinité de recherches et de définitions différentes, on est réduit à convenir qu'on ignore précisément ce que c'est." — Wir sehen, wie oft in diesem werke allein das zu einer redensart gewordene je ne sçai quoi für die Grazien, beziehungsweise für ihr wesen gebraucht wird.

Wie Dorat (s. 329) hervorhebt, teilen die Grazien diesen unbestimmbaren reiz auch besonders begünstigten menschen mit, und er bewirkt, dass sie allerwärts gefallen und allen leuten angenehm sind. Wir treten hiermit dem verhältnis der Grazien zu den menschen näher. Schon in der antike haben sie sich, wenngleich ursprünglich sowol im bereich der natur wie des menschenlebens die göttinnen heiterer anmut und erfreuenden reizes, doch im laufe der zeit unter dem einfluss der dichter mehr dem menschenleben zugewandt. Von ihnen erflehte man die gabe des gefallens, und so opferte denn bei den Griechen den Grazien, wer gefallen wollte; das erwähnt sowol Wieland (s. 155) als Massieu (s. 8). Diese fähigkeit der Grazien, gefällig zu machen, wird bei den französischen autoren am häufigsten betont, weil sie der kernpunkt ihres verhältnisses zu den menschen ist. Alles gute und angenehme gefällt; und so sagt Pindars XIV. ode, die auch in den Graces enthalten ist, dass die menschen alles gute und angenehme, dessen sie sich erfreuen, den Grazien zu verdanken haben. Die Grazien sind nach Voltaire (s. 151) „l'emblême sensible de tout ce qui peut rendre la vie agréable." M. L. C. D. B. sagt (s. 54):

Ce qui plaît sans peine et sans art,
Sans excès, sans airs, sans grimaces,
Sans gêne et comme par hasard,
Est l'ouvrage charmant des Graces.

Massieu (s. 7): „Enfin on ne pouvoit tenir que d'elles ce don sans lequel tous les autres sont inutiles; je veux dire, le don de plaîre."

Einige versuchen, dies klarer darzulegen durch den hinweis, dass die Grazien nicht nur den körper verschönen, sondern auch den geist, dass sie den talenten, allen künsten und wissenschaften erst die rechte weihe geben. Wieland widmet diesem motiv das fünfte buch seiner dichtung. „Den Sappho's und Anakreonen" hauchten die Grazien sanfte lieder ein. Selbst die Muse der philosophie lernte ihnen das geheimnis ab, zu gleicher zeit zu unterrichten und zu gefallen. Eine zeit gab es in Athen, wo der staatsmann und der feldherr (vgl. auch La Mottes ode an Vendome, s. 43) ihren beistand eben so nötig hatten, wie der geringste mechanische künstler. Er preist die zeit: „Da Philosophen, Künstler, Dichter, Archonten, Priesterinnen, Richter Die Macht der Grazien empfanden," was dann noch des weiteren ausgeführt wird (s. 158). Schon früher (s. 7) spricht er von den Grazien, „die den Anakreon singen, den Xenophon schreiben, den Apelles mahlen lehrten; . . denen Platon opferte, und die sein Meister geschnitzt hatte."

Massieu (s. 7) weist nicht minder darauf hin, dass alle künste und wissenschaften die macht der Grazien anerkannten. Er nennt da die redner, geschichtschreiber, dichter, maler, bildhauer und musiker und verweist dann gleich Wieland auf die sokratische schule und Speusippus, der ihr bild im hörsal aufgestellt habe.

Ähnlich sagt M. L. C. D. B. (s. 57):

Les Graces seules embellissent
Nos esprits ainsi que nos corps;
Et nos talens sont des ressorts
Que leur mains légères polissent.

Bei der genaueren darlegung aber zeigt er sich unvollständig: von den wissenschaften nennt er merkwürdigerweise bloss die astronomie (le sage compas d'Uranie), von den künsten malerei, musik und dichtkunst (speciell die tragödie). Was er hier determiniert, spricht er früher einmal allgemein aus (s. 53), aber auch da den einfluss der Grazien auf körper wie auf geist hervorhebend:

L'air, la démarche, tous les traits,
L'esprit, le coeur, le caractère
Ont emprunté de vos attraits
Le talent varié de plaire.

Dieselbe betonung liegt in La Mottes versen (s. 44):

Sans vous rien ne nous intéresse,
C'est à vous d'orner la sagesse
Et de faire aimer la beauté.

Hier ist zum ausdruck gebracht, dass die schönheit ihren eigentlichen reiz erst von den Grazien bekommt. Aber die macht der Grazien geht noch viel weiter; auch dem, was nicht an und für sich schön ist, verleihen sie die gabe des gefallens. Dorat (s. 328): „Elle plaisent sans la beauté; La beauté ne plaît pas sans elles.“ Da hilft aber auch Amor gern mit; sodass ein liebender in seinem mädchen Grazien findet, die oft sonst niemand bemerkt (Criton, s. 248); sodass wir einem gegenstand, der uns liebenswürdig erscheint, tausende von reizen leihen, die er nur in unsern augen hat (s. 241).

Diesen gedanken sprach Wieland in der „Musarion“ aus: „Wir finden Grazien selbst in der Hässlichkeit“, wenn Amors laune es so will; er bringt ihn in den „Grazien“ (s. 132) in der form: „Jede Schäferin sey zufrieden, in den Augen ihres Hirten die Schönste zu seyn.“ Selbst das sittlich unschöne konnte durch die Grazien reiz bekommen. So sagt Wieland, sie hätten den fehlern des Alcibiades solchen reiz gegeben, dass sie sogar die tugenden verdunkelten.

Da also die Grazien allem erst einen hauch ihres reizes mitteilen müssen, damit es gefalle, so konnte sie schon Pindar als spenderinnen aller güter und annehmlichkeiten des lebens preisen, sie wolthätig nennen, so konnten sie fernerhin in ganz natürlicher entwickelung als göttinnen der wolthätigkeit und dann, reciprok, der dankbarkeit besungen werden. (Vgl. unten s. 241.)

Massieu (s. 35) nennt es darum das schönste vorrecht der Grazien, dass sie den wolthaten und der dankbarkeit vorstehen. M. L. C. D. B. (s. 50) hat folgende verse dafür:

Vos bienfaits, charmantes Déesses,
Sont prodigués dès le berceau,
Et jusques au bord du tombeau
Vous nous conservez vos richesses.

Auch Voltaire (s. 151) lässt sie dieses amt versehen, und in Metastasios dichtung (s. 82) wird ausdrücklich gesagt, dass es die aufgabe der Grazien sei, die menschen wolthätig und dankbar zu machen. Bei Wieland werden sie nicht bloss wolthätige göttinnen genannt, sondern es dienen besonders das 4. und 5. buch dazu, die verschiedenen wolthätigen wirkungen darzulegen. — Es ist bekannt, dass diese vorstellung aus dem altertum, zumal Seneca, überliefert wurde, sich hauptsächlich im 17. jahrhundert, neben und mit dem schwach entwickelten anmutbegriffe, festsetzte, und noch lange fortwirkte, vor allem in gelehrten werken.

Während das verhältnis der Grazien zu kunst und wissenschaft, sowie ihre eigenschaft als göttinnen der wolthätigkeit und dankbarkeit in der auffassung der französischen autoren mehrfach anklingt, ist es den Graces vengées vorbehalten, die aufgaben der huldgöttinnen den menschen gegenüber folgendermassen auseinanderzusetzen (s. 82): „Quel est notre véritable emploi? C'est de rendre les mortels bienfaisans et reconnaissans, d'établir entr'eux l'union, d'éteindre les flambeaux de la colère et de la haine, de former l'amitié, d'entretenir la paix." Dass diese definition im vergleich mit der schon bekannten unvollständig ist, leuchtet ein; aber sie hat den vorteil, dass sie eigenschaften der Grazien heranzieht, von denen bisher nicht die rede war, von denen überhaupt die französischen autoren, bis auf Voltaire, der „la concorde" erwähnt (s. 151), nichts verspüren lassen. Und doch sind diese eigenschaften, eintracht zu stiften, zorn und hass zu beschwichtigen, freundschaft zu erwecken und frieden aufrecht zu erhalten, ganz aus dem charakter der Grazien herausgewachsen. Was die Grazien mit ihrer anmut segnen, das gefällt, und wo gegenseitiges gefallen herrscht, ist zank und streit ausgeschlossen; was sich gefällt, schliesst sich in freundschaft oder liebe an einander. Von demselben gesichtspunkte aus kann M. L. C. D. B. (s. 51) die beständigkeit in der liebe ein werk der Grazien nennen; so lange sie sich gefallen, haben die liebenden keinen anlass, sich von einander zu wenden. Ebenso sagt Dorat (s. 329): „Ce je ne sçai quoi . . . qui seul peut fixer notre hommage Et le changer en sentiment."

Wieland hat sich diese seite des wesens der Grazien nicht entgehen lassen; er schliesst das 4. buch (s. 134): „Freude, und Eintracht und Liebe und Unschuld herrschten unter diesen Glücklichen, so lange sie sich des Schuzes der Liebenswürdigsten unter den Unsterblichen würdig erhielten; und so oft die Rosen blühten, ward das Fest der Grazien gefeyrt."

Zur zeit, da die rosen blühten, wird das fest gefeiert; dazu sei bemerkt, dass die rose als blume der Grazien und der Venus bei Wieland nach der antike öfter verwendet wird; so wölbt sich Lycänions hütte bei der vergöttlichung der Grazien zu einer laube von myrten, epheu und weinreben, an deren wänden kränze von frischen rosen hängen (s. 82); wo der fuss der Grazien den boden berührt hat (s. 133), wachsen rosengebüsche neben myrtenhecken und jasmin aus dem boden hervor. Entsprechend lässt Dorat (s. 330) auf den spuren der geliebten blumen wachsen — ein auch sonst allgemein

beliebter gedanke. Die rosen aber als lieblingsblumen der Grazien kommen bei den Franzosen gar nicht vor.

Beim verhältnis der Grazien zu den göttern fällt zunächst in die augen, dass Saintfoi die Grazien nur als der Diana geweihte Nymphen gelten, die dann durch Amor zur göttlichkeit und zu begleiterinnen der Venus erhoben werden. Wieland lässt sie zwar göttinnen sein, aber unerkannt als arkadische schäfermädchen aufwachsen, bis Venus und Bacchus sie als töchter anerkennen. Es ist bezeichnend, dass Wieland das gesegnete land der idylle und des schäferwesens, Arkadien, wählte, obwol der eigentliche sitz des Grazienkultus zu Orchomenos in Böotien war.

Von den göttern im allgemeinen den Grazien gegenüber ist im französischen sammelwerke nur einmal bei Massieu (s. 7) die rede, wo er sagt: „c'étoit d'elles que toutes les autres [Divinités] empruntoient leurs charmes.“ Wieland (s. 147) beruft sich auf Pindar, Olymp. XIV., bei der mitteilung, dass kein götterfest ohne die gegenwart der Grazien vollkommen sein konnte. Er bleibt aber dabei nicht stehen, sondern lässt die sitten der götter, die Homer nicht immer so fein und poliert darstelle, als man von göttern billig erwarten sollte, sich durch den geheimen einfluss der Charitinnen zu ihrem vorteile ändern. Nicht mehr brechen sie in ein unermessliches gelächter aus, wenn der hinkende Vulkan die stelle des mundschenken vertritt, und Juppiter droht seiner gemahlin nicht mehr, ihr schläge zu geben oder sie, mit einem ambos an jedem fusse, zwischen den wolken aufzuhängen; Juno wird die angenehmste frau, Juppiter der gefälligste ehemann, die götter überhaupt die beste gesellschaft der welt; der tanz der Musen und Grazien lockt sogar die ernste Minerva von ihren studien ab (s. 147 ff.).

Wenn aber auch die Grazien allen göttern ihre erfreuenden gaben austeilten, so ragten bekanntlich unter den Olympiern doch einige hervor, mit denen sie in besonderer verbindung standen, nämlich Venus, Amor und die Musen. Nicht so selbstverständlich wie die verbindung mit Venus und Amor ist die mit den Musen. Wieland (s. 150) giebt keine erklärung, wenn er sagt, die sympathie, welche zwischen liebenswürdigen wesen eine freundschaft stifte, habe aus den Musen und Grazien die vertraulichsten gespielinnen gemacht. Dagegen lässt er ein andermal (s. 93) den grund erkennen: „Ohne die Grazien, und Amorn in ihrer Gesellschaft, ist es selbst den Musen nicht gegeben, die Verschönerung des Menschen zur Vollkommenheit zu bringen.“ An einer dritten stelle (s. 23)

weist er darauf hin, dass die Grazien vereint mit den Musen von der natur bloss angefangene geschöpfe erst zu menschen ausgebildet und sie die künste gelehrt haben, die das leben erleichtern, verschönern, veredeln; dass sie ihren witz zugleich mit ihrem gefühl verfeinert und tausend neue sinne dem edleren vergnügen in ihrem busen eröffnet haben. Bei den Franzosen wird hierüber gar nichts bemerkt.

Viel näher als den Musen standen von jeher die Grazien der Venus. Unzertrennlich von ihr, waren sie stets in ihrer umgebung, und ihnen verdankte sie ihre erfolge; mit andern worten, schönheit muss mit anmut verbunden sein. Wie zu erwarten ist, finden wir diesen alten gedanken gleichmässig bei den französischen autoren, wie bei Wieland. Dieses verhältnis beschäftigte die dichter besonders angelegentlich. Die komödie des Saintfoi wie Wielands Grazien haben die durch Amor bewirkte einführung der Grazien an den hof der Venus zum gegenstand. Die „Graces vengées" hingegen zeigen sie aufgebracht gegen Venus, da sie den bösen Amor immer in schutz nimmt. Auch hier sind die Grazien sich bewusst, wie nötig sie Venus hat. „Sans les Graces, Vénus n'est rien," sagen sie (s. 83) und ein andermal (s. 75): „Que Vénus cherche d'autres compagnes . . . on verra si, sans nous, son étoile brillera de tant d'éclat." Die unzertrennlichkeit von Venus und den Grazien wird mehrfach betont. Massieu (s. 12 f.): „Mais si tous les Poëtes ne tombent pas d'accord que les Graces fussent filles de Vénus, au moins ils reconnoissent tous qu'elles étaient ses compagnes inséparables, et qu'elle faisoient la partie la plus brillante de sa Cour." Watelet (s. 165): „Aussi les Anciens joignoient-ils et ne séparoient jamais Vénus, l'Amour et les Graces." Voltaire (s. 151) sagt ganz kurz: sie waren immer um Venus.

Wieland bemerkt (s. 145), dass alle, von denen wir nachrichten aus der götterwelt empfangen, zugeben, Venus habe die Grazien vom augenblicke an, da Amor sie nach Paphos brachte, zu ihren vertrautesten und unzertrennlichsten begleiterinnen gemacht. Ferner sagt Amor zu den Grazien (s. 73): „Und selbst Cythere soll erkennen, Dass sie durch euch allein der Herzen Göttin sey"; an einer anderen stelle (s. 146) heisst es, nur sie hätten Venus die reize verlichen, die ihr im schönheitsstreit vor Paris den sieg verschafften.

Ist oft die rede von Venus, so ist nicht minder häufig die göttin ihrer äusseren erscheinung entkleidet und tritt uns als abstrakter begriff der schönheit entgegen. Wieland freilich, der überhaupt hier lieber mit gestalten aus fleisch und blut, als mit abstrakten be-

griffen arbeitet, spricht nur an einer stelle (s. 137) über die schönheit im allgemeinen: „Ohne den Beystand der Charitinnen ist die Schönheit was Pygmalions idealisches Bild war, eh es zu athmen und zu empfinden anfieng. Alles was sie für sich allein thun kann, ist, den Wunsch sie beseelt zu sehen einzuflössen." — Wieland empfindet also auch hier die blosse schönheit als etwas kaltes, totes, das für sich allein nicht zu wirken vermag.

Die Franzosen gehen häufiger auf diesen punkt ein. „Sans vous, que seroit la beauté" und „L'amour, le plaisir, la beauté ... N'ont qu'un empire limité, Si vous ne les suivez sans cesse," sagt M. L. C. D. B. (s. 52, 51): „C'est à vous de faire aimer la beauté", heisst es bei La Motte (s. 44). Im Criton (s. 215) wird die grazie „la dernière et la plus noble des sources de la beauté" genannt, und wiederholt ist der gedanke s. 230: la grâce „est la principale source de la beauté." Auch das ballet (s. 68) spricht sich ähnlich aus.

Es bleibt noch Amor übrig, der gleich seiner mutter den Grazien sehr nahe steht. Ob Venus die mutter der Grazien ist, diese daher seine schwestern sind, oder nicht, er bleibt gleich jener unzertrennlich mit ihnen verbunden. Er dankt ihnen seine pfeile (La Motte, s. 44), alle seine freuden (Saintfoi, s. 126); die wahre liebe ist's, „wenn die Grazien mit Amorn die Herrschaft über unsre Herzen theilen" (Wieland, s. 106). Sie stehen also der liebe vor (Voltaire, s. 151), deren reich ebenso wie das der schönheit und des vergnügens ohne Grazien nur ein beschränktes ist (M. L. C. D. B., s. 51); daher sind sie, wo nicht schwestern Amors, doch seine treuen genossinnen (Dorat, s. 328).

In zwei dichtungen, in Wielands Grazien und Saintfois komödie, spielt Amor eine besondere rolle. Er vermittelt zum schluss die einführung der Grazien bei Venus. Bei Saintfoi erhebt er sie direkt zu göttinnen mit den worten (s. 125): „Immortelles comme moi-même, belles Nymphes, vous serez l'appui de mon Empire. Venez embellir Paphos et Cythère; venez y prendre la place que mon coeur vous désigne, et que vos charmes vous assurent. Auprès de ma mère vous serez les Graces: c'est l'Amour qui les donne à la Beauté." Bei Wieland (s. 53) verspricht zwar Amor den Grazien auch, sie bei seiner mutter einzuführen, „um ihre Gespielen zu seyn"; die erhebung der Grazien zu gottheiten geschieht jedoch durch Venus und Bacchus zur grössten überraschung Amors, der mit freude in ihnen seine geschwister erblickt. In beiden dichtungen wird der name Grazien den mädchen von Amor gegeben (Saintfoi,

s. 125, Wieland, s. 73). Noch sei bemerkt, dass bei Wieland die Grazien veredelnd auf Amors sitten wirken; seine empfindungen verfeinern sich und nehmen eine farbe von sanftheit und unschuld an; bei gewöhnlichen Nymphen hätte er nicht zehn minuten warten können, seinen mutwillen auf ihre unkosten auszulassen.

In wirklichem gegensatz stehen aber die Grazien zu Venus und Amor in Metastasios Graces vengées. Amor spielt ihnen lauter übermütige streiche. Aber statt ihn zu strafen, nimmt Venus das verzogene söhnchen gegen ihre dienerinnen immer in schutz. Das erbittert diese nicht wenig, und Thalia sagt zu Euphrosine (s. 81): „Je hais l'Amour autant que tu le détestes; son nom m'est en horreur.“ Dass sie der Venus gleichwenig gewogen waren, beweist deren bezeichnung als „persécutrice déclarée“ (s. 82). Es empört sie, dass Venus sie zwingt, ihrem sohne und ihr zu dienen. Von einem frohen, freudigen zusammenwirken ist hier keine spur vorhanden.

Wir haben bisher in der auffassung und darstellung der Grazien bei Wieland und den Franzosen trotz mancher verschiedenheit grosse übereinstimmungen gefunden. Da wir aber den entwickelungsgang der Wielandischen Grazien von ihren anfängen verfolgt haben, wissen wir, dass antiker, englischer und französischer einfluss auf ihn gewirkt haben und dass diese in den „Grazien“ ausgesprochene auffassung regelrecht die entwickelungsperiode des letzten jahrzehntes abschliesst. Deshalb erweist die ähnlichkeit von Wielands dichtung mit dem ein jahr vorher erschienenen französischen werke noch nicht, dass er es gekannt und benützt habe. Bei dem interesse, das Wieland für die erzeugnisse der französischen litteratur hatte, liegt allerdings der gedanke nahe, er werde sich diese erscheinung nicht haben entgehen lassen. Hatte ihn doch damals schon seit längerem das thema der Grazien angelegentlich interessiert; schon der titel des buches musste ihn reizen. Diese gründe an sich sind freilich nicht ausschlaggebend. Ich glaube aber nachweisen zu können, dass Wieland das buch nicht bloss gekannt hat, sondern auch in mancher richtung davon beeinflusst worden ist. Mochte ihm einzelnes aus dem sammelwerke, namentlich Saintfois komödie, von früher her bekannt sein: die ähnlichkeiten mit mehrerem sind doch derart, dass sie nur die folge eines frischen unmittelbaren eindruckes sein können. Entweder also haben ihm die betreffenden stücke bei der auffassung der „Grazien“ gleichzeitig einzeln vorgelegen, was doch kaum anzunehmen ist, oder er hat die fertige sammlung vor sich gehabt, was viel wahrscheinlicher ist.

Wieland betont in der vorrede zu seiner dichtung selbst ausdrücklich den gegensatz seiner Grazien zu den französischen. „Wie dem auch seyn mag“, sagt er (s. 7), „genug, dass Sie (die angeredete Danae) keine französischen Grazien wollen ..... Sie wollen die griechischen Grazien, die Grazien, die den Anakreon singen, den Xenophon schreiben, den Apelles mahlen lehrten; die Grazien, denen Platon opferte, und die sein Meister geschnitzt hatte; diese wollen Sie besungen haben, und in unsrer Sprache!“

Im zusammenhang damit nennt er den C*** von B****s als sänger der Grazien. Es ist das wol der M. L. C. D. B. der französischen sammlung, das leicht einem Le Comte de B****s entspricht, mit dem auch den andern autorennamen vorausgesetzten M. (= monsieur). Dass das C*** bei Wieland Comte heissen soll, darauf weist schon der vorgesetzte bestimmte artikel (wie im französischen). Ebenso spricht er in der vorrede von einem Franzosen, einem liebenswürdigen dichter, der die deutsche Selima durch seine nachahmung verschönert habe: das ist Dorat, von dem auch zwei stücke in den „Graces“ enthalten sind.

Belangreicher ist es, das auftreten des motives, dass Amor mit blumenketten gefesselt wird, bei Wieland und Saintfoi zu beachten. Das motiv ist freilich nicht neu, schon Vergil Ecl. VI kennt es. Zwei hirtenknaben finden den betrunkenen Silenus, fesseln ihn mit kränzen und lösen ihn erst wieder, nachdem er ihnen lieder gesungen hat, denen sie und die Najade Ägle aufmerksam lauschen. Und Anakreon lässt Amor von den Musen mit blumenketten gefesselt werden, was Wieland im 1. buch des Agathon erwähnt.

Der fassung Wielands kommt Uz im gedichte An Galathee (a. a. o. s. 117, 1755) näher:

Der Liebesgott schlief unter Myrthenbüschen,
In Bluhmen hingestreckt;
Und liess im Schlaf durch Nymphen sich erwischen,
Die er so oft erschreckt.
Nur eingedenk, wie Amor sie geplaget,
Nicht, wie er sie entzückt,
Verübten sie, was niemand noch gewaget:
Sie fesselten den Gott, der Götter selbst bestrickt.

Der schlaue Gott sah, als er schnell erwachte,
Den ihm gespielten Streich.
O loses Volk! sprach dieser Schalk und lachte;
Wie listig rächt ihr euch!
Ich läugne nicht, was ich an euch begangen:
Ich macht' euch tausend Pein.
Besänftigt euch! nun habt ihr mich gefangen:
Ihr werdet ungequält und ungeküsset seyn.

Das wollen die mädchen aber doch nicht; sie binden ihn los und er fliegt lachend weg in seiner mutter schoss. — Ob einfluss Saintfois vorliegt, dessen „Grazien“ 1750 von J. E. Schlegel übersetzt erschienen, ist unbestimmt. Es darf nicht übersehen werden, dass dort der schlafende und der gefesselte Amor zwei getrennte motive geben, bei Uz und Wieland aber vereint sind. Der schlafende Amor ist überhaupt wie das schlafende mädchen in der anakreontik recht beliebt; und das fesseln mit blumen, das sich nicht auf Amor zu beschränken braucht, hat man öfter aus der antike übernommen. So sagt Götz (a. a. o., s. 53) vom vergnügen: „Freunde, wiss't ihr, wo ichs fand? Wo ich es mit Blumen band?“ Und die liebe ruft er an (s. 65): „O Liebe, bind uns da fein fest mit Blumenketten.“ In Ramlers ausgabe (II, s. 11) bindet den dichter seine hirtin mit einer blumenkette. Näher aneinander gerückt aber werden die dichtungen Saintfois und Wielands dadurch, dass in beiden das blumenfessel-motiv eine hauptrolle spielt; wenn auch eine verschiedene. In der komödie lässt sich Amor von Euphrosine überlisten und freiwillig binden, bei Wieland wird er im schlaf von den Grazien gefesselt, damit er ihnen nichts zu leid thun könne.

Wichtiger noch ist folgende ausführung Saintfois. Im beginn des stückes erzählt Amor dem Mercur (s. 89): „Hier, je dormois à l'ombre de cet arbre, lorsqu' éveillé par quelque bruit, j'apperçus trois jeunes filles qui, regardant de temps en temps de mon côté, sous prétexte de cueillir des fleurs, s'approchoient peu à peu . . . . feignant toujours de dormir, n'ouvrant qu' à moitié les yeux, je les vis bientôt, ne marchant plus qu' à pas timides et suspendus, retenant, pour ainsi dire, leur haleine, tourner autour de moi et me considérer avec beaucoup de curiosité. La curiosité, à mesure qu'on s'y livre, augmente ordinairement, et surtout dans les jeunes filles. De moment en moment, elles deviennent plus hardies: déjà l'une commençoit à badiner avec les boucles de mes cheveux; l'autre me couvroit de fleurs; la troisiéme, mettant la main sur mon coeur, sembloit prendre plaisir à le sentir palpiter ... lorsqu'un mouvement et un soupir, dont je ne fus pas le maître, les firent fuir . . .“ Bei Wieland (s. 42 ff.) verlor sich Amor auf einer seiner wanderungen in einem gehölz von Arkadien; müde warf er sich unter einen wilden myrtenbaum und entschlief. Als Amor erwachte, fand er sich von drei jungen mädchen umgeben, die ausgegangen waren, blumen zu holen. Die kleinste (Pasithea) hüpfte nach dem ort, wo Amor schlief, und erblickte unter den

blumen den kleinen gott. Auf ihren halblauten ruf eilten die schwestern herbei. Alle drei standen jetzt um den kleinen, schlafenden gott und betrachteten ihn mit süsser verwunderung. Der unterschied zwischen beiden berichten ist nur der, dass bei Wieland Amor wirklich schläft, bei Saintfoi aber aufgewacht ist. Hier wie dort liegt Amor unter einem baum; um blumen zu pflücken nahen sich die drei jungen mädchen. Sie umstehen ihn und betrachten ihn, hier mit süsser verwunderung, dort mit viel neugier.

Auch die „Graces vengées“ von Metastasio benutzen das blumenfessel-motiv; nur wird hier die Grace Aglaé von Amor im schlafe gebunden. Sie erzählt (s. 78): „. . . . me livrèrent à un sommeil délicieux. L'Amour étoit caché près de moi. Il m'observe et soudain il court former un lien de roses entrelacées; il s'approche sans bruit, m'en enveloppe, me le passe plusieurs fois autour du corps et m'attache au tronc d'un laurier . . . Je m'éveille, je veux porter la main à mes yeux. Je ne puis. Encore à moitié endormie, tremblante, je veux me lever. Je me sens arrêtée. Ma crainte redouble: plus je cherche à me dégager de mes liens, plus je les serre, plus je m'embarasse. L'Amour rit; je l'entends, je me retourne, je vois l'auteur de ce bel exploit. Quel es mon dépit! Je l'appelle téméraire, perfide. Il rit sans me répondre. J'emploie la prière: je le supplie de me détacher: je lui donne les noms les plus doux; tout m'est inutile.“ Nun wieder Wieland. Die schwestern fürchten, das schlafende ding könnte Amor sein. Drum sagt Thalia (s. 48):

Wie wenn wir ihn mit Blumen bänden,
Ihn um und um an Arm und Bein,
Mit Fesseln von Epheu und Rosen umwänden?
Dann möcht' es immer Amor seyn!
Er möchte zappeln, wüten, dräun,
Wir hätten ihn in unsern Händen!

Sie thun das und umwickeln ihm die glieder so gut, dass er bei aller seiner stärke sich nicht loszureissen vermag, als er erwacht. Die mädchen haben sich inzwischen hinter einer rosenhecke verborgen, um sein erwachen zu belauschen, lassen ihn aber nicht lang im ungewissen, wer ihm den losen streich gespielt habe. Ihr lachen verrät sie. Zärtlich bittet er sie, ihn loszubinden. Wie dort also die Grazie wirklich schläft, so hier Amor. Mit rosenketten bindet dort Amor, mit ketten von epheu und rosen hier die Grazien. Amor hält sich dort verborgen, ebenso hier die Grazien hinter einer

rosenhecke. Ihr lachen verrät die urheber des streiches hier wie dort. Die gebundene Grazie kommt in zorn; von Amor sagen die Grazien, er möge immer zappeln, wüten, dräun, da sie ihn in ihren händen hätten. Wie hier Amor gleich zu bitten beginnt, so dort die Grazie, nachdem ihr zorn sich als wirkungslos erwiesen hat.

Wielands Grazien befreien dann einen arm (s. 55), bei Saintfoi bittet Amor (s. 120), ihm wenigstens einen arm freizugeben. In unmittelbarem anschluss daran, versucht Amor bei beiden, sich selbst von den blumenfesseln zu befreien; es gelingt nicht, weil die ketten zu stark sind (Wieland s. 57, Saintfoi s. 120).

Bei Wieland folgt nun (s. 58): „Warum siehst du uns so ernsthaft an? sagte Aglaja. — Ich frage mich selbst, welche von euch dreyen ich am meisten lieben werde? — Und was antwortest du dir? — Ihr seyd alle drey so liebenswürdig, dass ich mir nicht anders zu helfen weiss, als euch alle drey zu lieben.“ Ganz derselbe gedanke bei Saintfoi s. 124, wo Amor sagt: „Et à laquelle aurois-je donné la préférence? Toutes les trois partagent également mon coeur.“ [1])

Dazu kommt noch, dass bei Saintfoi die ersten worte Amors zu den Grazien sind (s. 99): „De grace, belles Nymphes, ne me fuyez point“, ebenso bei Wieland (s. 50): „Schöne Nymphen, o helft mir armem Knaben! Laufet nicht davon,“ wobei neben der wörtlichen übereinstimmung zu beachten ist, dass für Wieland kein anlass zu der benennung Nymphen vorliegt, um so weniger, als sie schon an der kleidung als arkadische schäferinnen kenntlich waren. In dem folgenden wechselgespräch gebraucht Amor den ausdruck Nymphen noch zweimal (s. 51, 52), dann gar nicht mehr. Bei Saintfoi wird die bezeichnung Nymphen den Grazien als dienerinnen der Diana zu teil.

Die bisher angezogenen stellen allein dürften schon genügen, eine beeinflussung Wielands durch Saintfois komödie und Metastasios Graces vengées zu beweisen. Im zusammenhang damit ist gewiss von bedeutung der schwur, den Amor bei Wieland (s. 61) den Grazien bietet, worauf der dichter die frage einschiebt: „Und konnten so artige Mädchen einfältig genug seyn, einen solchen Schwur verbindlich zu glauben?“ Denn in der komödie giebt es eine stelle (s. 124), wo sich Mercur durch die versprechungen Amors nicht

---

[1]) Auf seite 75 sagt Wieland noch, dass Amor alle drei gleich zärtlich liebte. Ähnlich will Amor bei Hagedorn (Der traum, a. a. o. III, 68) vom dichter, der im traum die Grazien vor sich sieht, wissen, welche von den holden dreien bei ihm den vorzug hätte.

bereden lässt, sondern sagt: „On sçait que l'Amour n'est pas avare de belles promesses“, worauf Amor beim Styx schwört.

Geradezu überraschend ist die übereinstimmung an einer andern stelle. Wieland (s. 53) lässt seinen Amor ausrufen: „Von euch zu scheiden begehren? Ich müsste nicht Liebesgott seyn! . . Ihr seyd zu reizend, Cytheren Nicht einzig anzugehören.“ Bei Saintfoi, der seinem stücke eine variierte schlussscene beigegeben hat, spricht Amor (s. 137): „Moi les tromper, moi les abandonner! Il faudroit que je cessasse d'être l'Amour. Dans leurs charmes, ne devrois-tu pas lire leurs belles destinées?“

Wieland fährt nun fort: „Ich führ' euch bey ihr ein, Um ihren Hof zu vermehren, Und ihre Gespielen zu seyn.“ Saintfoi sagt unmittelbar nach dem obigen: „Immortelles comme moi-même, belles Nymphes, venez embellir Paphos et Cythère . . . Je vais vous présenter à ma Mère: auprès d'elle, vous serez les Graces.“ Wie er den mädchen hier den namen giebt, lässt dies Wieland (s. 73) geschehen in den worten Amors:

Ich nenn' euch Grazien, Ihr holden Drey!
So soll euch Gnid und Paphos nennen!
Und selbst Cythere soll erkennen,
Dass sie durch euch allein der Herzen Göttin sey!

Das zusammentreffen von Paphos und Cythère auf beiden seiten wird noch auffälliger dadurch, dass Wieland den namen Cythere nur hier und s. 53 (da ebenfalls in verbindung mit Paphos) gebraucht, welche beiden stellen sich von den redewendungen Saintfois (s. 137 f.) auch sonst beeinflusst gezeigt haben. — Selbst für das zuvor angeführte „Und ihre Gespielen zu seyn“ hat Saintfoi eine entsprechung in den worten der Venus an die Grazien (s. 126): „Soyez mes compagnes fidelles.“

Aus all dem, wovon kaum hier und da etwas auf zufall beruhen könnte, ergiebt sich, dass Wieland unter dem frischen eindruck der komödie Saintfois[1]) sein werk gedichtet und dass er jedenfalls auch die „Graces vengées“ gekannt hat.

---

[1]) Saintfois stück brauchte er wol nicht erst durch die „Graces“ kennen lernen, denn es erfreute sich einer gewissen berühmtheit. Es erschien in Paris anonym 1745 unter dem titel „Les Graces, comédie en un acte. Représentée sur le théâtre de la comédie Françoise le jeudi 23 juillet 1744.“ Wie schon erwähnt, wurde es 1750 von J. E. Schlegel ins deutsche übers[illegible] Klotz rühmte es als „ein bekanntes Meisterstück von Saintf[illegible] Deutschen bibliothek 5. b. 17. st. s. 88.

Wir finden aber bei Wieland auch nachklänge aus anderen teilen der französischen sammlung. Massieu (s. 13) sagt: „au moins ils reconnoissent tous (er spricht von antiken dichtern), qu'elles étoient ses [der Venus] compagnes inséparables"; dazu vergleiche man Wieland (s. 145): „diess wenigstens geben alle, von denen wir unsre Nachrichten aus der Götterwelt empfangen, zu, dass Venus die Grazien von dem Augenblicke an, da Amor sie nach Paphos brachte, zu ihren vertrautesten und unzertrennlichsten Begleiterinnen gemacht habe." Der gleiche gedanke, die teilweise wörtliche übereinstimmung und die ganz gleiche einleitung des satzes schliessen einen zufall aus.

Auf etwas anderes konnte ich im vorbeigehen schon einmal hinweisen. S. 7 behandelt Massieu den einfluss der Grazien auf künste und wissenschaften. Nachdem er redner, geschichtschreiber, dichter, maler und musiker erwähnt hat, geht er im nächsten absatz (s. 8) zur philosophie über und sagt dann: „On sçait que Speusippe, disciple et successeur de Platon, plaça leur tableau dans l'école où ce fameux Philosophe donnoit ces grandes leçons de sagesse qui depuis ont fait l'admiration de tous les siècles." Wieland behandelt im 5. buch gleichfalls die Grazien im verhältnis zu kunst und wissenschaft, und nachdem er von Sappho und Anakreon gesprochen, wendet er sich zur philosophie und sagt (s. 154): „Speusippus, Platons Nachfolger, stellte die Grazien in dem Hörsaale auf, wo sie aus dem Munde seines Meisters gesprochen hatten." Die sache an und für sich bei beiden zu finden, würde nicht auffallen, da sie zu den aus der antike überlieferten nachrichten gehört, die sich leicht in zwei voneinander ganz unabhängigen werken über die Grazien finden können. Aber der gleiche zusammenhang und die übereinstimmende fassung erweist eine anlehnung Wielands, die noch dadurch bekräftigt wird, dass wiederum unmittelbar darauf beide ähnliches erwähnen: Massieu (s. 8): alle, die die öffentliche anerkennung suchten, opfern den Grazien; Wieland (s. 155): „Den Grazien opferte bey den Griechen, wer gefallen wollte." Die ganze beschaffenheit dieser anlehnungen rechtfertigt wiederum die annahme, dass von einer späteren nachwirkung einer gelegentlichen lektüre hier nicht die rede sein könne, sondern dass Wieland den aufsatz Massieus vor sich gehabt haben müsse, als er die „Grazien" vollendete.

Ein anderer fall eines keineswegs innerlich notwendigen zusammenhanges bietet sich bei Wieland einerseits (s. 64), bei André (s. 277) andererseits. Nachdem nämlich André die züchtige kleidung

der Grazien betont hat, fährt er fort: „Tel étoit le tableau des Graces que Socrate, le plus ingénieux des anciens Philosophes, avoit fait exposer dans la Citadelle d'Athènes, à l'entrée du Temple de Minerve"; eben so knüpft Wieland an die kleidung der Grazien — mit einem neuen absatz, gerade wie André — den satz an: „Ich weiss nicht, ob die Grazien, welche Sokrates, der Weise, in seiner Jugend aus Marmor gebildet haben soll, in diesem Geschmacke gekleidet waren." Durch die bisherigen beobachtungen belehrt, werden wir auch hier keinen zufall vermuten.

Wenn Wieland (s. 43) von den Grazien sagt, beim ersten anblicke hätte man sie für die kopien des nämlichen urbildes gehalten, so ähnlich sahen sie einander, später aber im 4. buche Aglaja als die schönste schildert und sie (s. 132) ausdrücklich dafür erklärt, so kann man darin einen widerspruch finden. Merkwürdig ist, dass in der dem französischen sammelwerk einverleibten erzählung Gerstenbergs gleichfalls Aglaja die schönste der Grazien ist. Es steht nicht ferne zu glauben, dass Gerstenberg nachwirkt und dass, wenn Wieland auch diese erzählung aus den Tändeleien schon gekannt hat, die neue lektüre in den „Graces" Aglaja als die schönste der Grazien stärker seiner phantasie eingeprägt hat, vielleicht erst als die frühere äusserung längst fixiert war.

Ähnlichkeit mit Wieland zeigt auch eine stelle Winckelmanns (s. 258): „Mais que de charmes et de graces dans cette jeune Bergère . . . qui mollement étendue sur les bords d'une fontaine, fixe ses regards innocens sur la course paisible de l'onde, et semble n'être occupée que de son murmure!" Wieland erzählt von Phyllis und Daphnis (s. 100): „Itzt wurde Phyllis von ihm überschlichen, da sie allein am Rand einer Quelle sass. Sie sass auf Blumen und Moos, In schönen Gedanken verlohren." Auch Winckelmanns abhandlung kannte Wieland sicher schon früher. Aber dennoch mag sehr leicht durch die sammlung gerade diese stelle ihm nahe gebracht worden sein, die freilich eine sonst nicht seltene anakreontische vorstellung enthält, aber in einer bestimmt geprägten form.

Endlich glaube ich, dass bei Wieland des M. L. C. D. B. schilderung von der wirkung der Grazien (s. 53) nachklingt (s. 30), wo er die wirkung der Venus berichtet:

Die Nymphe, sonst zu spröd, um einem männlichen Schatten
Nur im Vorübergehn die Freyheit zu gestatten,
Sich mit dem ihrigen zu gatten,
Schmilzt plötzlich in Gefühl, und irrt beym Mondenlicht

In eines alten Hayns nicht allzusichern Schatten.
Ein Faun mit offnem Arm und glühendem Gesicht
Eilt auf sie zu, und sie — sie fliehet nicht.

Die entsprechenden französischen verse lauten:

La Nymphe qui craint un regard,
Et qui pourtant en est émue; . . . .
La Vendangeuse qui sourit
Au jeune Sylvain qu'elle enyvre,
Et lui fait sentir que, pour vivre,
L'enjouement vaut mieux que l'esprit; . . . .

Alle diese nachweise haben nun noch doppelte bedeutung. Sie zeigen einerseits die unterschiede von Wielands auffassung; anderseits lassen sie ersehen, dass Wieland in seinem werke nur in stofflicher hinsicht neues beigebracht hat, ohne dass in der entwickelung seiner auffassung eine neue phase erkennbar wäre. Der abschluss ist thatsächlich in der Musarion schon gegeben, wo die ganze lebensführung eines weisen mannes unter den schutz der Grazien gestellt wird, während die „Grazien" das sind, was ihr dichter versprochen hat, eine zusammenfassung des über sie bemerkenswerten, im sinne der Griechen, soweit ihm Wieland nahe kommen konnte. Dass dieses Griechentum stark das gepräge jener einflüsse trägt, die auf ihn wirkten, ist natürlich.

Wir haben die entwickelung seiner Grazienvorstellung von anfang an verfolgt und gefunden, dass zwei richtungen, die sich einst hart bekämpften, endlich in ihm eine harmonische vereinigung fanden. Auf diese weise ist er der zuvor befehdeten anakreontik nahe gekommen. Denn auch diese war nicht unbeeinflusst geblieben. Auch in ihr finden wir um das jahr 1770 eine verbindung von sinnlichem und seelischem für die vorstellung von den Grazien. Wenngleich bei Gleim nur einige spuren davon zu treffen sind, zeigen uns die zwei anderen betrachteten vertreter dieser dichtungsart eine stärkere betonung des ethischen momentes. Auf sonstige berührungspunkte habe ich an den entsprechenden stellen verwiesen.

Bemerkenswert sind die verschiedenen wege, die die einzelnen dichter zurückgelegt haben, um sich schliesslich doch zu nähern. Schloss sich Wieland zuerst ganz den Engländern an, so ging Uz gleich Gleim von den Franzosen aus, während Götz schon im anbeginn von beiden seiten beeinflusst wurde. Natürlich treffen sie schliesslich nicht in allen punkten zusammen; denn die individualität des dichters, die für die wahl des weges mit ausschlaggebend war,

wahrte ihr recht auch weiterhin, und neben dem gemeinsamen und traditionellen in der Grazienvorstellung gab es manches, worin diese individualität sich äussern konnte.

Für Wieland selbst blieb die in den letzt besprochenen werken gewonnene Grazienvorstellung bestehen. Oft hat er sie fürderhin zum vergleich und als zierat seiner poesie verwendet. Zu glückwunschgedichten waren sie ihm wie die Musen allzeit willkommene stilfiguren und nahmen dabei von den guten feen noch einzelne leichte züge an. Einer tiefer greifenden änderung aber scheint seine auffassung ihres wesens nicht mehr zugänglich gewesen zu sein, nachdem er einmal die alte und neue überlieferung zu einem ihm zusagenden ideal zusammengebildet hatte, zu einem ideal, das auch anderen völlig genügte [1]).

V. Salomon Gessners Anmut. Joh. Georg Jacobis sittliche Grazie. Herders Charis. Schluss.

Schon 1756 galt Wieland für S. Gessner als Graziendichter. Er schreibt in der idylle Der wunsch: „Wielands Muse besucht oft ihre Schwester, die ernste Welt-Weisheit, und holt erhabenen Stoff aus ihren geheimesten Kammern, und bildet ihn zu reizenden Gratien“. (Schriften, Zürich 1770—2; 3, 162.) Das hier gesetzte epitheton „reizend“ ist das übliche. Sonst ist hier nichts gesagt, als dass auch nach Gessners ansicht philosophie graziös sein kann. Ebensowenig kommt Gessner vor- oder nachher zu einer ausgestaltung der Grazienfiguren; 1754 nennt er Amors gesicht „schön“

[1]) Wielands „Grazien“ fanden jedoch nicht überall gleiche aufnahme. Neben grossem beifall wurden andere urteile laut. Es ist erklärlich, dass die Allgemeine deutsche bibliothek (siehe oben) ihre ansprüche an die sittlichkeit nicht befriedigt findet. Wir können auch der kritik nicht unrecht geben, die in Mauvillon-Unzers Briefwechsel über den wert einiger deutscher dichter (brief 4, s. 98; vgl. Koberstein, §. 299) ausgesprochen ist: „Herr Wieland schreibt viel; es ist unmöglich, dass alles gleich gut sei. Mir scheinen ‚die Grazien‘ mit vieler Nachlässigkeit gedichtet zu sein, sowol im Plan, wie in der Einkleidung.“ Es ist kein zweifel, dass die „Grazien“ als kunstwerk z. b. hinter der Musarion zurückstehen. Doch ist die gerügte nachlässigkeit im plane auch von der absicht des dichters bedingt, den ganzen über die Grazien gebotenen stoff zu umfassen.

wie das einer huldgöttin (2, 27) und hebt dasselbe ungenügende kennzeichen heraus in dem satze: „wenn du, Nymphe, schön wärest wie eine Huld-Göttin und wie Venus selbst“ (2, 140). Sein Kain sieht im traume mädchen „schön wie die Gratien“ (1, 150) und noch mehrmals kehrt diese formel in späteren jahren wieder (z. b. 4, 7; 41). Auch seinen engel vom himmel hätte Gessner Grazie heissen können, denn er leiht ihm „reizende Schönheit“ (1, 17).

In der idylle „An Chloe“ (1762, 3, 130) sagt Amor: „Chloe haben unsichtbar die Gratien erzogen, und jeden ihrer Reize haben die Liebes-Götter zur Vollkommenheit gepflegt.“ Hier ist also, wie anderwärts, der erziehende einfluss der Grazien erwähnt, das einzige, worin sie bei Gessner thätig erscheinen. Er geht aber nur aufs körperliche; Chloens blicke sind reizend, lieblich ihr lächeln, beide siegreich; Amor flattert ihren atmenden busen hinauf, den lilienweissen hals; sie hat munteren scherz, wer sie hört ist entzückt, wer sie sieht muss sie lieben; sie besitzt „jeden Liebreiz vereint, die sonst im ganzen Gefolge der Venus zerstreut entzücken.“ Das einzige nicht rein sinnliche, was Gessner hier verzeichnet, ist die munterkeit des scherzens; von einer tieferen beseelung aber zeigt er keine spur. Er hat also zuvörderst die Grazien lediglich im französischen sinne gesehen, wie wir hier aus ihrer wirkung erschliessen können. Die stelle lehrt zugleich, dass er unter grazie doch wol bewegte schönheit verstanden hat: denn blicken, lächeln, atmen, sprechen, scherzen, weisen dahin. Immerhin ist aber sehr unwahrscheinlich, dass er sich dessen bewusst war; denn er nimmt zwischen den Grazien keinen qualitativen, höchstens einen quantitativen schönheitsunterschied an, und das eigentliche epitheton für seine Grazien lautet schlechtweg: schön.

Eine vorstellung von den göttinnen hat er, der maler, sich auffallenderweise nicht gebildet; erst später trennt er sie einmal voneinander, indem er ein mädchen in bekannter formel „schön wie die jüngste der Grazien“ heisst (1772, 5, 35). Er zeigt sie nicht einmal im verkehr mit andern göttern, wenn er auch neben ihnen Venus, Amor und Liebesgötter nennt. Die wendung, Amor sei „mit jeder süssesten Anmuth des Liebreizes geschmückt“ (5, 65), besagt nichts über die mitwirkung der Grazien.

Frühzeitig aber gebraucht er, von Wieland belehrt, diesen ausdruck anmut. Schon im Daphnis (1754, 2, 134) sieht er auf eines kleinen kindes wangen „Anmuth und Freude“ lächeln, wobei wir bemerken, dass auch er wie ältere poeten wiederholt die grazie im

gesichte liest. 1758 (Tod Abels 1, 16; 24; 25) schreibt er: „Zärtliche Lieb' und reine Tugend gossen sanftes Lächeln in die blauen Augen der Thirza, und reizende Anmuth auf ihre rosenfarbnen Wangen" ... „Die zärtlichste reineste Liebe goss unaussprechliche Anmuth in jeden Ton der Stimme und in jede Gebehrde" Thirza's ... „Was brauchten [die Menschen der Urzeit] mehr, um mit den seligsten Banden sich zu verbinden, als Liebe, Tugend und Anmuth?" Ersichtlich ist in diesen drei sätzen nun von seelischer anmut die rede, die sich in körperlichen zügen ausprägt; zärtlichkeit, sanftmut, reinheit, liebe, tugend treten in den anmutbegriff ein: Gessner ist Wielands englischer entwickelung gefolgt. Es ist charakteristisch, dass der ausdruck Grazien dabei verschwindet. Und wenn er dann von „anmuthigen Gesprächen" bei der tafel der familie Adams spricht (1, 47), so hat er auch dabei wol mehr den inhalt der rede gemeint, als den früher an Chloe belobten tonfall. Denn in den nächsten jahren stellt er anmut so neben die Grazien hin, dass man sieht, er versteht unter jener die seelische, unter diesen die körperliche schönheit. Er sagt (Evander 4, 7f.): Alcimna „ist schön wie die Gratien sind, und besizt jede Anmuth, die ein Mädchen zieren." Und dasselbe wird er meinen, wenn er ein unmündiges kind „ein Wunder von Schönheit und Anmuth" nennt (4, 164), wobei, wie früher, zu beobachten ist, dass er die anmut gerne dem kindesalter zuweist.

Auch eine gegend beginnt Gessner nun „anmuthsvoll" zu nennen (Evander 4, 27): „die Eindrücke, die sie macht, sind so lieblich, dass es scheint, meine Seele empfind es; dass der Aufenthalt bey der einfältigen schönen Natur unserm Wesen der angemessenste und zuträglichste sey; sie empfindet hier" u. s. w. Von der landschaft, die diese wirkung übt, wird nichts gesagt, als dass sie der sprecher „in stillen Schatten" weilend geniesst; also nicht die äussere schönheit der gegend, sondern ihr stimmungsgehalt ist unter anmutsvoll verstanden. In einer idylle von 1772 identifiziert er anmutig mit lieblich, als er ein anderes landschaftliches stimmungsbild entwirft (5, 5): „Schon steigt der Mond hinter dem schwarzen Berg herauf, schon glänzt er durch die obersten Bäume. Hier dünkt es mich so anmuthsvoll .... Lieblich ist diese Gegend, lieblich des Abends Kühlung." Öfter noch nennt er einen ort anmutsvoll; so die höhle, worin die hirten hinter dem wasserfall auf einem moosbedeckten steine sitzen (5, 45), oder den schattenplatz unter bäumen (5, 82); auch hier diktiert der stimmungsinhalt der situation mehr als die

ansicht der gegend das beiwort. Am wichtigsten bleibt die aus dem schäferspiele Evander angeführte stelle, denn hier offenbart sich das „einfältige“ der natur als die nötige voraussetzung für ihre anmut. Einfältige natur im weiteren sinne werden wir als ein kennzeichen von J. G. Jacobis Grazie kennen lernen, von der Gessner vielleicht schon beeinflusst ist.

Gewiss berührt er sich dann mit Jacobi, wenn er die wolthätigkeit in den begriff der anmut hineinnimmt. In einer idylle von 1772 zeichnet er Daphne „schön wie die jüngste der Grazien ... die schönen Wangen glühend, und Thränen im unschuldsvollen Auge; Thränen des Mitleids und der süssen Freude, der Armuth Trost zu seyn ... Unschuld lächelt sanft auf ihren Wangen, voll Anmuth ist jede Gebehrde“ (5, 35 f.). Hier mischt sich mit der älteren sinnlichen bewegten schönheit die moralische; und innerhalb dieser tritt zu unschuld hinzu mitleid und wolthun.

Noch auffallender und wie eine vorbereitung auf Jacobis „Charmides“ mutet die idylle „Der Herbstmorgen“ an, in der am häufigsten von anmut die rede ist (5, 27 ff.). Ich setze die stellen zusammen hierher: Die herbstlandschaft „glänzt in reifer Schönheit, alles überströmt in vollem Segen; Anmuth herrschet überall und Freude, und von Bäumen und vom Weinstock lächelt des Jahres Segen. Schön, schön ist die ganze Gegend, in des Herbstes feyerlichstem Schmucke ... — Da ich als Braut dich in meine Hütte führte, folgte dir jede Anmuth des Lebens. Zu unsern freundlichen Hausgöttern setzten sie sich, um nimmer von uns zu weichen: Wirthschaftliche Ordnung und Reinlichkeit, und Muth und Freude bey jedem Unternehmen Seit du . . . der Segen meiner Hütte bist, seitdem ist mir alles mit gedoppelter Anmuth geschmückt . . . — Wenn der Winter um unsere Hütte stürmet, dann, beym Feuerheerde, an deiner Seite, unter Geschäften und sanftem Gespräche, fühl ich ganz die Anmuth häuslicher Sicherheit . . . — Die Fülle meines Glückes seyd ihr, ihr anmuthsvolle Kinder (ebenso 5, 29), mit jedem Liebreiz der Mutter geschmückt . . . — Mit Entzücken eil ich, o Daphne, in deine offnen Arme, und mit holder Anmuth küssest du die Thränen meiner Freude von meinen Wangen ...“

Man sieht, hier handelt es sich nicht um Grazien, auch da, wo der begriff anmut personifiziert erscheint. Hier blühen nicht die blumen des frühlings, die den Grazien ziemen, hier ist der früchteschmuck anmutig, den die herbstlichen bäume tragen, hier ist die häuslichkeit des winters anmutig, wo geschäft und gespräch sich an

den herd flüchtet. Hier tritt nicht das zur jungfrau erblühende kind als verkörperung der anmut auf, sondern das thätige weib, die mutter, deren anmut auf den kindern wiederscheint. Es mutet fast so an, als ob man wieder von den frühlingsliedern des minnesanges zu den herbst- und schmausliedern späterer, gleichfalls schweizerischer sänger sich wende. Nur dass Gessner zarter bleibt. Um der idylle realität zu geben und sie nicht in kostümeloser empfindung aufgehen zu lassen, hat er den begriff der anmut, wie er ihn vordem schon für die landschaft gebrauchte, als stimmung auf die häuslichkeit übertragen, und die wirtschaftliche ordnung und geschäftigkeit einbezogen, ein thätiges leben schöner seelen zu zeichnen. Gewiss wird der begriff so etwas zur behaglichkeit abgeschwächt, man möchte das von alten theoretikern für die Grazien gebrauchte wort: annehmlichkeiten wiederholen; aber es kommt doch etwas heiter seelisches dazu, etwas empfindungsweiches, was ihn von stumpfer bequemlichkeit trennt. Daphne, die mustergattin, begreift das gute und das schöne in sich: sie ist schön, tugendhaft, liebevoll anteilnehmend, hold geschäftig. Es kommt nicht darauf an, dass ihre erscheinung anmutig ist, die art ihres wirkens ist es, und der erfolg ihres seins und ihres thuns. Ihr gatte empfindet im hause und vor der Hütte überall den segen ihrer anmut, und durch sie besitzen die kinder „Gesundheit und Freude und sanfte Gefälligkeit“. Alles tändelnd graziöse ist verflogen, aus idealer ferne ist die grazie eingeführt in das deutsche alltagsleben und versüsst hier als anmutiger schmuck den lohn der arbeit. Noch einen schritt weiter — da begegnet Werthers Lotte, Fausts Gretchen, beide in enger häuslichkeit für die jüngeren geschwister mit mütterlicher anmut sorgend.

Auch hieran beobachten wir den entwickelungsgang der deutschen dichtung: was kunstvolle zier erfundener geschichte vordem war, ist natürliche eigenschaft des wirklichen lebens geworden.

In der gleichen richtung ging auch Johann Georg Jacobi; nur stellt er seine Grazien lieber noch auf idealen boden; er wagt nur eine schule der grazie zu gründen, nicht aber die gereiften schülerinnen das gelernte bethätigen zu lassen. Auch er knüpft wie Gessner an Wieland an. Bei ihm, wie bei Gleim, der ihn zu sich nach Halberstadt gezogen hatte, fanden Wielands „Grazien“ die grösste zustimmung[1]).

[1]) Zu der ersten, hier wichtigen dichtungsperiode siehe Ransohoffs dissertation Über J. G. Jacobis jugendwerke, Berlin 1892.

Jacobi ist der hauptvertreter der jüngeren anakreontik und entschieden ihr bedeutendstes poetisches talent. Seine weiche empfindsame seele, die für jeden leisen eindruck empfänglich ist, sein geradezu weibliches gemüt lassen ihn von vornherein besonders geeignet erscheinen für die art der anakreontik, die, bloss äusseres getändel vermeidend, sich der modernen strömung der empfindung öffnet und so die eigentliche poesie der Grazien wird. Gerade die „sanften tugenden" Burkes, die nun (1764) Kant als wesentlichen bestandteil der anmut erklärt und mit ihr dem weiblichen geschlechte zuschreibt, sind an Jacobis charakter auffällig, und es ist ganz natürlich, dass die anmut seines wesens in seiner dichtung zu tage tritt.

Er hatte daher auch für die lehren Klotzens sehr empfänglich sein müssen, der in kunst und litteratur für das kleine und zierliche eintrat, aus münzen beiträge lieferte zur geschichte der kunst und des geschmackes und über den nutzen und gebrauch der alten geschnittenen steine schrieb. Erich Schmidt hat in seiner charakteristik Klotzens (Lessing [2] I, S. 640 ff.) auf dessen bedeutung für den inneren zusammenhang dieser gaukelnden archäologie und der benachbarten dichtung, der „süssen sinnreichen tändeleien" dieser steine und liebesgötterchen zarter anakreontiker aufmerksam gemacht. Dieser zusammenhang wird hauptsächlich durch Jacobi hergestellt. Klotz bleibt der hauptkritiker der Halberstädter gruppe, manches von ihren producten erscheint zuerst in der Deutschen bibliothek, in der er stets worte des lobes für seine schützlinge findet, während eine feindliche schrift, wie Bodmers „Von den Grazien des kleinen" als „niederträchtige broschüre" gebrandmarkt wird (5. b. 17. st. s. 183). Anderseits vermittelt Klotz den zuhammenhang mit der eigentlichen theorie des anmutbegriffes durch seinen anhänger Justus Riedel und durch seine lobpreisung L. v. Hagedorns, worauf an anderer stelle hingewiesen wurde.

Soweit J. G. Jacobis dichterische thätigkeit für unsere untersuchung in betracht kommt, beschränkt sie sich auf einen verhältnismässig geringen zeitraum. Wenngleich er mit den „Poetischen versuchen" schon 1764 auf dem büchermarkt erschien, gehört doch erst der Briefwechsel mit Gleim (1768) hierher, „Charmides und Theone oder die sittliche Grazie" (1773) macht den beschluss. Die übersiedelung nach Düsseldorf (1774) kann als der äussere lebensabschnitt gelten, von dem aus eine neue periode in Jacobis dichtung anhebt.

Eine art entwickelung des Grazienkultus, wie wir sie bei andern

dichtern wahrnehmen konnten, ist bei Jacobi nicht zu beobachten. Das kann nicht wunder nehmen, denn zur zeit seines auftretens hatte dieser kultus seine höhe erreicht; Jacobi fand als ausgebildetes motiv vor, was eine frühere generation mit anlehnung an fremde überlieferung erst zu entwickeln gehabt hatte. Er hat am stärksten unter allen anakreontikern den Grazienkultus betrieben. Immer und überall tritt uns das motiv entgegen, oft ganz formelhaft, zumal in den anrufungen Amors und der Grazien oder der Musen und Grazien, wenngleich diese verbindungen tief im wesen des Grazienmythus begründet sind.

Die namen Grazien und huldgöttinnen gebraucht Jacobi nebeneinander; den ersten zieht er vor. Rücksichten auf den reim mögen für beide mitgewirkt haben; beide stehen fünfmal im reim. Für die wahl der bezeichnung „huldgöttinnen" können auch metrische rücksichten ausschlaggebend gewesen sein, obwol sie sich auch in prosa findet. Ganz vereinzelt tritt „Charitinnen" auf, meist im reim. Eine prosastelle hat das alte „huldinnen". Ich zählte bis 1774: 48 mal Grazien, 22 mal huldgöttinnen, 4 mal Charitinnen, 1 mal huldinnen, eine mit rücksicht auf die geringe anzahl von jahren bedeutende summe von stellen[1]). Dabei ist Charmides und Theone nicht gerechnet, da in diesem Grazienwerk der name natürlich sehr häufig auftritt und es mir zunächst nur darum zu thun ist, die sonstige verwendung des Grazienmotives mit zahlen zu belegen.

Selbstverständlich sind für Jacobi die Grazien töchter der Venus. Der Venus lose töchter I, 64; töchter unsrer Cypria IV, 19; „mehr als alle Reize, die Venus ihren Töchtern gab" Briefwechsel s. 214. Als drei schwestern werden sie III, 19, Briefwechsel s. 55, 210 bezeichnet; ihre dreizahl ist auch III, 267 betont (Die holden Mädchen, alle drey). Die liebesgötter sind daher ihre brüder.[2]) Von ihren namen erfahren wir III, 279 Aglaia. In passender weise ist III, 16 ein prosaisch-poetisch gehaltenes stück über wahre und falsche grazie „An Aglaia" überschrieben. In der epistel „An die Gräfinn von ****" nennt er (s. 11) ausser Aglaia noch Euphrosyne.

Den Grazien sollte, da sie gespielinnen der Venus sind (III, 82), auch Paphos als lieblingsaufenthalt zukommen. Doch sagt Jacobi nichts davon, er spricht nur ganz allgemein von „Wäldern aus

---

[1]) Ich kann mich nur auf den Carlsruher nachdruck 1780 (bei Schmieder) berufen. — Briefwechsel = Briefe von den Herren Gleim und Jacobi, Berlin 1768.

[2]) In dem einzeldruck An die Graefinn von ****, Halberstadt, den 12. Octob. 1769, s. 7.

Cypressen“ (II, 55) als stätte. Da jedoch die Grazien nicht an einen bestimmten aufenthaltsort gebunden sind, finden wir sie auch „in einem Rosenthal“ (An die Gr. ****, s. 6), auf einem „Blumenfeld“ (III, 65), „im stillen Cabinette“ (An die Gr. ****, s. 7).

Für die erscheinung der Grazien ist auch Jacobi von der antiken vorstellungsweise beeinflusst. Diese äussert sich in der oper Die dichter (1772, III, 65): „Hier tanzten um ihr kleines Zelt Die nackten Huldgöttinnen.“ Die vorstellung der nacktheit schimmert auch in den badenden Grazien durch, die in der derselben dichtung (III, 68) noch erwähnt werden: man sah „Grazien in keusche Bäder schlüpfen“. Auch im Briefwechsel s. 319 ist von einem silberteich die rede, „wo nur Grazien sich kühlen“. Dass Jacobi lediglich diese vorstellung hatte, können wir nicht annehmen. Abgesehen davon, dass in Charmides und Theone von der bekleidung die rede ist, und dass auch eine stelle in An Aglaia darauf schliessen lässt, ist die vorstellung der bekleideten Grazien damals schon zu allgemein, um ihm fremd zu sein.

Die Grazien sind auch bei Jacobi jung (III, 277). Er hat das bestreben, sie sinnlich anschaulich zu machen; wir haben sie schon tanzend und in bäder schlüpfend getroffen. Aber eines der wirksamsten mittel vernachlässigt Jacobi, die gelegentliche, passende erwähnung einzelner körperteile. In dieser hinsicht erfahren wir nur, dass eine huldgöttin „An ihrer kleinen Hand Die kleinen Sylben zählte“ (II, 42), sowie dass junge Grazien „Den heiligen Mädchen und den Knaben Mit süssem Vertrauen die Hand gaben“ (III, 277), oder dass blumenbeete unter den händen der Grazien aufblühten (Briefwechsel s. 350).

Dass die Grazien an der wiege eines neugebornen stehen, kommt auch bei Jacobi vor: „Wie Grazien den Amor wiegten Und ihn durch manches Spiel vergnügten“ (I, 43). Um den liebesgott spielend erscheinen die Grazien, Briefe (von Herrn J. G. Jacobi, Berlin 1768) s. 77; „ein angefangnes Spiel vergessend“ II, 55.

An der wiege Amors singen sie wiegenlieder von seinen künftigen thaten (Briefwechsel s. 255). Eine huldgöttin lehrt Amor die ersten töne (Briefwechsel s. 358). Eine Grazie singt auch dem mädchen oder dem dichter an der wiege „in des Lebens ersten Dämmerungen“ (II, 143). Allgemeiner gefasst erscheint ihr gesang Briefe s. 79: „Huldgöttinnen singen Lieder“. Ich erinnere daran, dass Gleim die Grazien nicht singen lässt, wol aber Uz.

Ihr lächeln wird erwähnt III, 279 und Briefwechsel s. 45. Es

wird sogar zum „gelächter", wenn die Grazien den gebundenen Faun an Amors wagen spannen (I, 64). In Charmides und Theone lachen sie an der Wiege (III, 112).

Noch sei hervorgehoben, dass sie auch küssend gedacht sind (mehr als der Kuss einer Huldgöttin Briefwechsel s. 214, Themire küsst wie Huldgöttinnen Briefwechsel s. 323).

Die Grazien sticken schöne blumenketten auf seidene gewänder (An die Gr. ****, s. 7). Das dürfte zurückgehen auf Homer (Il. V, 338), wo sie die ambrosische hülle der Venus gewebt haben: *ἀμβροσίου διὰ πέπλου, ὅν αἱ χάριτες κάμον αὐταί*, was auch bei Jacobi ausgesprochen wird (I, 66): „Der Schönheit heiliges Gewand, Das Huldgöttinnen ihr gewebet."

Sehr gern erscheinen sie nach antikem muster in irgend einer verbindung mit blumen. Wir fanden sie schon auf einem blumenfeld, tanzend in einem rosenthal, blumenbeete zum aufblühen bringend und blumenketten stickend. Sie selbst sind mit rosen geschmückt (I, 46): „Und Dir erschien Melpomene, Gleich einer sanften Grazie, Mit jungen Rosen leicht geschmückt"[1]). Sie schmücken ein mädchen mit blumen (I, 41): „Sie starb im Blumenkranze, Den Grazien ihr aufgesetzt." Sie schmücken auch Apollo (III, 73), ob mit blumen, ist nicht gesagt; der ausdruck „Den Jugend athmenden Apoll Von Grazien geschmücket", kann auch abstrakt gemeint sein. In dem schreiben „An die Gräfinn ****" (s. 3) wird ein marmorsaal erwähnt, den Grazien und liebesgötter immer mit frischen myrten ausschmücken müssen. — Der letzte tag kommt hernieder „von Grazien bekränzt" (Briefe s. 54). Die Grazien besuchen zur rosenzeit das frische grün (III, 19). „Im schönsten Blumenkranze geht Die Tugend unter Charitinnen." (III, 303). Den todesweg selbst schmücken sie (Briefe s. 65): „Allein es streuten Charitinnen Ihm Rosen auf den finstern Pfad."

So recht anschaulich werden die Grazien bei all dieser thätigkeit noch immer nicht. Auch Jacobi muss zu wirklichen mädchen seine zuflucht nehmen, um den Grazien nahe zu kommen. In der „Sommerreise" berichtet er (II, 72) von einer „kleinen, weiblichen Figur": „Nur einige Blumen ins Haar gesteckt hatte das kleine Mädchen, das, mit einem seiner Grösse angemessnen Bündel auf dem Rücken, und einem Stabe in der Hand, neben dem alten Vater, welcher ein

---

[1]) In späterer zeit änderte der dichter „hohe Grazie", „mit jungem Lorbeerreis geschmückt".

abgedankter, verwundeter Soldat war, hergieng, und Almosen holte." Da kommt ihm der gedanke: „So würde, wenn, aus dem Himmel verbannt, er auf der Erde wandern müsste,

Zur artigen Begleiterinn
Die schönste, kleinste Charitinn
Der Gott des Krieges sich erwählen,
Um ihn den Menschen zu empfehlen."

Das mädchen erst bringt ihm die vorstellung der Grazien nahe, und auf diesem umweg erst lernen wir schön, klein und artig als ihre eigenschaften kennen.

Nach höherem masse gebildet erscheint eine andere mädchengestalt, die mit den Grazien in verbindung gebracht wird. Im Lied der Grazien (1770, II, 143) heisst es:

Wenn ein Mädchen, unter seinen Schwestern,
Als die Schönste geht; ihr Busen sanfter schlägt;
Wenn sie hohe Freuden in dem Blicke trägt,
Und die Frevler, welche Tugend lästern,
Durch ein Lächeln widerlegt; . . . .
O dann hat dem Mädchen . . . .
In des Lebens ersten Dämmerungen,
Eine Grazie gesungen.

Was hier am mädchen gepriesen ist, gilt als wirkung der Grazien und darf daher diesen selbst zugeschrieben werden. Wieder ist es bezeichnend, dass die reize des Mädchens zuerst da sind, und zwar in voller bewegung: sie geht als die schönste, ihr busen schlägt sanfter, sie trägt hohe freuden im blicke und widerlegt durch ein lächeln die lästerer der tugend.

Ein wesentlicher unterschied zwischen den Grazien Jacobis und denen Gleims ist, dass ihnen das tändelnde, spielende, der älteren anakreontik gemässe, fast ganz fehlt. Es tritt nur zu tage in einer stelle wie I, 67:

Mit lang umsonst gesuchten Schlüssen
Wälzt er [der weise] die Sorge weg von sich;
Sie fort zu scherzen, fort zu küssen,
Das lehrten Huldgöttinnen Dich.

Jacobis Grazien haben vielmehr den zug des sanften, natürlichen, einfachen. „Sanfte Huldgöttinnen" heissen sie zweimal (Briefe s. 55, 77); Melpomene erscheint I, 46 gleich einer sanften Grazie. Für das einfache, natürliche darf der einfluss Rousseaus nicht übersehen werden, der namentlich in der „Winterreise" zum ausdruck kommt, und über den Ransohoff (a. a. o. s. 42) handelt:

„Sein name steht am eingang dieses abschnittes. Wo die hingabe an die natur gefordert, wo gesundung an ihrem busen verheissen oder gefunden wird, ist Jacobi sein schüler. In Rousseaus geiste werden Bayle, Hume und Helvetius abgelehnt; gegen die aufklärung wird „das system der empfindungen“ geltend gemacht.“

Dadurch wird eine ausdrucksweise nahe gelegt, wie in dem gedichte „An Elisen“ (III, 277):

> Diess erste Lächeln war ein Schwur,
> Nicht eine der Grazien zu entfernen,
> Und, ewig getreu der schönen Natur,
> Das reine Leben der Engel zu lernen.

Jacobi tritt für das ungekünstelte, einfache, natürliche ein. Damit ist aber ein anderes eng verbunden, die freie bethätigung menschlicher empfindungen, die sonst durch äussere rücksichten gehemmt wird. So sagt er im „Manuscript“ der Winterreise (II, 30): „Diese [die innersten Empfindungen des Menschen] liegen oft tief unter andern Empfindungen begraben: Rufe du sie hervor, o Natur! In dir ist Wahrheit: du betriegest den nicht, der aus deinem Schoosse hervorgieng. Wohlthätig gegen sich selbst, und gegen alles Mitgeschaffene zu seyn: dies lehrest du jedes Geschöpf.“ Wir sehen, wie das ethische moment wesentlich hereinspielt.

Was hier allgemein vorgetragen wird, bringt „An Aglaia“ (III, 16 ff.) zu den Grazien in beziehung. Jacobi spricht zunächst davon, dass für zwei oder drei wirkliche menschen, die man sieht, einem wieder ein ganzer schwarm von geschöpfen begegne, die marionetten gleichen und „Mit leeren Köpfen, todten Herzen Ergrimmen, küssen, weinen, scherzen.“ Dann sagt er: „Wo bleibt der Nachdruck der Seele, wo die Wärme, die an allen Schönheiten um sich her Teil nimmt? . . . Die besten Empfindungen gehen nach und nach in ein Spielwerk über. Was ist der Liebesgott derer, die von ihm so viel zu erzählen wissen?“ Er nennt ihn ein kleines, lächerliches ding, das statt der hohen fackel zierlich ein wachslicht in den händen trage. Auch ihre Grazien seien nicht besser. Die meisten damen setzten das wesen der göttinnen der anmut in nebengeschäfte, die die Grazien im vorbeigehen verrichten, ohne davon einigen ruhm zu verlangen. Viele machten es noch ärger, und weil sie keine hoffnung hätten, den drei schwestern je zu gleichen, verwandelten sie diese so lange, bis sie sich nach ihnen bequemt hätten. „Unser Wieland möchte sie schwerlich erkennen, und noch weniger ihre Geschichte beschreiben wollen.

Gekleidet nach der Mode, sitzen,
Gehüllt in Bänder und in Spitzen,
Die Töchter unsrer Cypria
Mit aller ihrer Gottheit da;
Besprechen sich von Liebeshändeln,
Und haben Langeweile; tändeln
Mit ihrer eignen Kleinigkeit,
Mit jeder kleinen Herrlichkeit,
Die sich zum Ritter ihnen weiht;
Besuchen nicht zur Rosenzeit
Das frische Grün; entfernen sich
Von Freuden, die zu bürgerlich,
Den Ton der feinen Welt verletzen,
Und Schäfermädchen selbst ergötzen...
Und spotten, wenn, Aglaia, dich
Die Leyer, die kein Wappen schmücket,
In eine schön're Welt entzücket;
Wenn spielend du den Hirtenstab
Ergreifst; dein Auge sanft herab
Auf unsre leichten Scherze blicket;
Wenn du bey zärtlichem Gesang
Der Nachtigallen oft verweilest,
Und jugendlich, mit freyem Gang,
Auf neue Blumenfelder eilest;
Zu denken und zu fühlen wagst,
Gedanken deiner Seele sagst,
Und keinen Höfling leise fragst,
Wie man im Vorgemach empfinde ...'

Hierzu tritt eine andere stelle. Im Sendschreiben an *** spricht er (III, 267 f.) von dem unberufenen sänger der freude:

Der sich in seinen Zirkel
Von lachenden Bilderchen stellt
Und übergoldete Schnirkel
Für Tempelbau der Grazien hält;
Die holden Mädchen alle drey
Sich aus Pariser Püppchen drechselt,
Und jede leere Tändeley
Mit Gnidischem Götterspiel ver-
Der immerdar, [wechselt;
Zum Opfer auf der Musen Altar
Geborgte Kleinigkeiten häufelt;
Der ganz und gar
Von honigsüssen Empfindungen
träufelt;
Und der Natur ins Angesicht
Von ihrer schönen Einfalt spricht;
Indess er sich mit bunten Flittern
Gepuderter Schäfer behängt,
Indess er nur mit Furcht und Zittern
An Männerthaten denkt.

Ich habe diese stellen ausführlich citiert, weil sie eine deutliche vorstellung geben, wie bei Jacobi das einfache, ungekünstelte, die „schöne Einfalt“ der natur wesentlich für seinen anmutbegriff und seine Grazienvorstellung ist. Hiemit ist auch „leere Tändelei“ verbannt, während wirkliche empfindung, „Gedanken der Seele“, mit der natürlichkeit untrennbar verbunden bleiben. Jacobi, gefühlsreich und sanft von natur, legt den nun freilich nicht mehr neuen begriff der „empfindung“ im vollen masse seinen Grazien bei.

Es ist klar, dass die einfachheit und natürlichkeit sich auch in den empfindungen, in den bewegungen der seele äussern muss. Hiermit erscheint das naive gegeben. Dem entspricht vollkommen, wenn Jacobi das erste zeitalter der poesie „voll naiver Unschuld“ (III, 63) in folgender weise darstellt (III, 65):

Die Bühne wies ein Blumenfeld,
Gebaut von Schäferinnen:
Hier tanzten, um ihr kleines Zelt,
Die nackten Huldgöttinnen,
Mit jedem Hirtenton vertraut.

Ob die Grazien hier absichtlich nackt erscheinen, um das naive der unschuld zum ausdruck zu bringen, bleibe dahingestellt.

Wenngleich das ethische moment erst in „Charmides und Theone“ so recht heraustritt, finden sich doch auch früher stellen, die ihm zur stütze dienen. Die Grazien lieben das unschuldige mädchen (I, 60):

Und saget noch dem Kinde
Von Grazien geliebt:
Ein Kuss sey keine Sünde,
Wenn ihn die Unschuld giebt.

Im selben gedicht (I, 61) wird der Faun, der die unschuld verfolgt, ein feind der Grazien genannt. Wenn ein mädchen „die Frevler, welche Tugend lästern, Durch ein Lächeln widerlegt“, so ist das, meint Jacobi (II, 143), die Wirkung einer Grazie, die ihm an der wiege gesungen hat. Hier ist die unschuld zur keuschen tugend geworden, und dem entsprechend heisst es III, 68, man sah die Grazien in keusche bäder schlüpfen. In einem brief an Michaelis vom 26. August 1771 nennt er die keuschheit die schönste der Grazien.

Bei all dem haben auch Jacobis Grazien ein frohes, scherzhaftes wesen, nur dass es nicht in tändelei ausartet. „Hat ihren leichten Scherz Aglaja dir gegeben“, fragt der dichter (III, 279); und von „hübschen, jungen Magdalenen“, die sich in ein kloster zurückziehen und „ungeliebt und ungeküsst, Nicht mehr bekannt mit frohen Scherzen“ ihr leben verbringen, sagt er, die liebe zeige sie mit weggewandtem auge den huldgöttinnen (I, 74).

Die verbindung der Grazien mit der liebe, ohne dass hiebei gott Amor genannt wird, ist ebenfalls bemerkenswert. „Dem jungen Mädchen flüsterte die Liebe ins Ohr, sie müsse gefallen. Sie folgt ihrem Beruf, und so knüpfen die Grazien das Band, welches ihr Geschlecht mit dem unsrigen verbindet“ (III, 29). Aus den stellen, in denen Amor mit den Grazien genannt wird, ergibt sich für die art ihres wesentlichen zusammenhanges nichts. Wir haben schon früher einigemale die Grazien an der wiege Amors getroffen, woran hier wieder erinnert sei. Es ist ohne weiteren belang für die art ihres zusammenhangs, wenn wir erfahren (III, 68):

Man sah die guten Kinderchen [liebesgötter]
In Mirthenwälder hüpfen,
Und neben ihnen Grazien
In keusche Bäder schlüpfen.

In ähnlicher weise wird Briefwechsel s. 319 ein silberteich erwähnt, „Wo nur Grazien sich kühlen, Und wo Liebesgötter spielen Mit der kleinen Waldgöttinn.“ Nur ihre zusammengehörigkeit ergiebt

sich daraus; ebenso verhält es sich in stellen wie: „Ist das der Gott [Amor], um den im Kühlen Die sanften Huldgöttinnen spielen?" (Briefe s. 77), oder: „O ihr, der Huldgöttinnen Rächer, Ihr Krieger mit dem goldnen Köcher" (I, 63). Ganz formelhaft erscheint die verbindung, wenn es heisst: „dem Freunde aller Grazien und Liebesgötter" (Briefwechsel s. 15) oder „Ach dem Amor und allen Grazien sey es geklagt!" (Briefwechsel s. 36).

Auch für das verhältnis der Grazien zu Venus ergiebt sich nicht viel. Ihre eigenschaft als deren begleiterinnen erhellt aus dem verse: „Wie Venus dann, von Grazien umgeben" (Briefe s. 73). Für eine engere verbindung sprechen auch zwei ähnlich lautende sätze: „Glücklich sind Sie, dass Venus für Sie noch eine Grazie zu den drey Schwestern hinzuschuf" (Briefwechsel s. 55). „Nächstens fragte ich Chloen, ob sie wohl Huldgöttinn seyn wolte, wann Venus zu den drey Schwestern noch eine vierte hinzuwählte?" (Briefwechsel s. 210).

Musen und Grazien sind nur äusserlich zusammengebracht. So sagt Jacobi: „Ich sehe die Grazien, die mir lächeln, ich fühle die Gegenwart der Musen" (Briefwechsel s. 45). „Aber auch ohne ... Arzt werden die Musen und Grazien Sie erhalten" (ebenda s. 121).

„Hier tanzten, um ihr kleines Zelt,
Die nackten Huldgöttinnen . . . .
Und Tempel wurden aufgebaut
Den holden Pierinnen" (III, 65).

Oder er erzählt (I, 151) von einer goldenen statue des Bonifacius, aus der ein künstler Camönen und Grazien gemacht habe.

Als eine der ältesten verbindungsformen der Grazien mit den menschen haben wir den vergleich kennen gelernt. Auch bei Jacobi haben wir das schon gefunden, indem ein kleines mädchen in ihm den gedanken an die schönste kleine Charitin erweckt. Ähnlich nennt er seine Elise die schönste der Grazien (III, 279). Ebenso erhebt er die Französin Bouillon direkt zur Grazie, indem er sagt, „bey der Huldgöttinn Bouillon" (Briefe s. 8). Hingegen ist der vergleich ein anderes mal deutlich: „Das Mädchen, das, gleich einer schlafenden Grazie, da lag" (Briefe s. 22). Oder der vergleich beschränkt sich bloss auf eine thätigkeit: „Themire küsst wie Huldgöttinnen" (Briefwechsel s. 323).

Eine weitere verbindung ist es, die Grazien an der wiege eines kindes erscheinen und so bedeutungsvoll für sein ganzes leben sein zu lassen. So haben wir sie an Amors wiege gefunden. Auch dem

mädchen und dem dichter kann an der wiege eine Grazie gesungen haben (II, 143); damit ist die anteilnahme der Grazien am menschen allgemein bezeichnet. Nun ist es von früher bekannt, dass sie sich auf die verschiedensten gebiete beziehen kann, die sich zusammenfassen lassen einerseits als anmut des menschen überhaupt, anderseits als anmut in seiner künstlerischen und wissenschaftlichen thätigkeit. Jacobi sagt darum auch (III, 19): „es haben die Göttinnen der Anmuth auf alles ihren Einfluss, und eigentlich kann ihren Bemühungen nichts zu gering seyn."

Dass die Grazien dem weiblichen geschlechte besonders ihre huld erweisen, ist uns bekannt und findet entsprechende betonung in der theorie Hagedorns und Kants. Sie müssen natürlich an den menschen wirkungen hervorrufen, die ihrem eigenen wesen entsprechen. Gelegentlich ist aber wieder nur ganz allgemein gesagt: „Beschützet von Cytheren, Von Grazien gepflegt" (Briefe s. 91). „Die Schönen, die zur Freundschaft mit den Grazien bestimmt waren" (I, 69). „Und saget noch dem Kinde, Von Grazien geliebt" (I, 60). Das verhältnis erscheint inniger, der verkehr menschlicher, wenn die Grazien das mädchen mit blumen bekränzen: „Sie starb im Blumenkranze, Den Grazien ihr aufgesetzt" (I, 41). Bei andern gelegenheiten tritt die art der einwirkung hervor. Wie die Grazien selbst sanft genannt werden, machen sie auch andere sanft (Briefe s. 66):

Wo, selbst im Munde junger Schönen,
Der zärtlichste von ihren Tönen
So rauh noch wie die Gegend ist;
Da seht ihr einst in Mirthenhainen
Die sanftgewordne Schäferin,
Gelehrt von einer Huldgöttinn,
An einem Venusbilde weinen.

So wirken sie auch, ihrem eigenen wesen entsprechend, sonst ein:

Hat ihren leichten Scherz Aglaja dir gegeben,
Ist ihr Lächeln tief in deine Seele gedrückt?
Haben die Tugenden dein Leben
Mit jedem hohen Reiz geschmückt? (III, 279.)

Ähnlich heisst es an einer anderen stelle: „Die Huldinnen geben süsses Lächeln und süsses Gespräch" (III, 262).

Von dem einfluss, den die Grazien auf die verschiedenen geistigen bethätigungen des menschen nehmen, tritt am stärksten der auf dichtung und philosophie hervor. Auch dies ist in der vorher betrachteten periode der Graziendichtung schon gegeben. Jacobis verdienst ist es wieder, dass er das gegebene lebhaft aufgreift und variiert. Dem dichter hat eine Grazie an der wiege gesungen:

Wenn ein Dichter eine Welt bekehret,
Und die Menschen süssen Frieden lehret,
Süss, wie seiner Leyer Ton (II, 143).

Das wird gleich auf Gleim angewandt (II, 144):

Deines Lebens erste Dämmerungen
Sahen auch die Grazien, o Freund!
Und Dir haben sie, vereint,
Von Unsterblichkeit ein Lied gesungen.

Gleim heisst (Briefwechsel s. 15) freund aller liebesgötter und Grazien. Auch Horaz wird mit namen genannt als von den Grazien begünstigt; sie streuen ihm nach dem tode rosen auf den finstern pfad (Briefe s. 65). Dass Anakreon als dichter der Grazien gilt, spricht Jacobi nicht aus, doch ist klar, dass er diese allgemeine ansicht teilte; damit steht auch in übereinstimmung, dass er die anakreontische dichtung „Spiele der Grazien" nennt (I, 69). Sie ist auch gemeint mit den versen, zu denen eine huldgöttin „An ihrer kleinen Hand Die kleinen Sylben zählte" (II, 42). Ferner wird die Karschin als schülerin der Grazie gepriesen (Briefwechsel s. 334).[1]) Es ist die rede (III, 267) von „jungen Dichtern, welche ... der Griechischen Grazie ihre Leyer gewidmet hätten". Dichter wie Gresset und andere heissen priester, die mit geweihter hand den Grazien ihr opfer bringen. Er selbst scheint sich als dichter in der gunst der Grazien zu fühlen, wenn er sagt (Briefwechsel, s. 45): „Kühn nehm' ich mein Saitenspiel, ich sehe die Grazien, die mir lächeln, ich fühle die Gegenwart der Musen!"

Hier ist auch die einwirkung der Grazien auf die sprache anzuführen, wobei der zusammenhang mit der dichtung deutlich mitspielt:

Allmählich bildeten vereinte Musen sie [die Sprache]
Zur schönsten Harmonie.
Es liessen Grazien sich deutsche Tempel weihen; ...
Es sagt uns seine Tändeleyen
Der Scherz in unsrer Sprache vor (II, 41).

Nur sehr schwach tritt die verbindung der Grazien mit den künsten hervor. III, 40 wird von Friedrich gesagt: „Wenn, mit Gratien vertraut, Er den Künsten Tempel baut." — „An die Gräfinn ****" (s. 5): „Obgleich die Huldgöttinnen hie und da einem Kunstrichter ihr Urtheil selbst in die Feder gesagt haben."

---

[1]) Später ist allerdings daraus geworden: „die Phöbus hoch begeisterte."

Stärker betont ist der zusammenhang mit der philosophie. Doch ist hier „Musarion“ von entschiedenstem einfluss gewesen. Ausdrücklich schliesst sich Jacobi Wielands Grazienphilosophie an: „Vor den Systemen der Philosophen geh' ich vorüber“ (III, 32). Und nachdem er gesagt hat: „Indess fahren Sie, meine Freundinn, fort, denen besseren Seelen, welche gern Ihnen zuhören, die Weisheit unserer Musarion zu predigen,“ giebt er (III, 21) eine ausführliche erklärung dieser weisheit, die ich hierher setzen will:

Die stille Weisheit, ohne Stolz,
An deren Hand sich Liebesgötter freuen,
Der sie, besteckt mit grünen Meyen,
In Tempelchen von Rosenholz
Den Bogen und den Köcher weihen;
Die, feurig ohne Schwärmerey,
Nicht flatterhaft, und dennoch frey,
Wohlthätig unser Herz entzündet;
Mit einem Lächeln oft ergründet,
Was kühner Geister Neid erregt;
Die mit der Wahrheit sich verbindet,
Und ihre goldne Waage trägt,
Den Werth der Dinge ruhig wägt,
Das abgewogne still betrachtet,
Nicht auf Palläste schilt, und Hütten nicht verachtet;
Sich gern zu Leidenden gesellt,
Und Thränen dann für eine Wollust hält;
Doch nicht, mit weibischem Gewimmer
Auf Abentheuer geht; nicht immer
Den Todtenkopf in Rosenlauben stellt;
Bey keuschen Tänzen sich gefällt,
Und Freudentage schon sich auf die Zukunft webet;
Nur eine matte Dämmerung
In schwarzen Nächten sieht, wofür der Pöbel bebet;
Und wenn sich mit vermessenem Schwung
Ein Irrgeist höher noch, als die Natur erhebet,
Mit leisem Flügel zwar in reinen Lüften schwebet,
Doch immer einen Blick dem Himmel, den sie liebt,
Und einen Blick der Erde giebt.

„Musarions“ weisheit hat sich Jacobi hier seinem wesen entsprechend gestaltet; es ist vor allem mehr gefühl und empfindsamkeit hineingekommen, als sich in Wielands dichtung äussert.

Aber ganz abgesehen von dieser einwirkung der „Musarion“ ergiebt sich die verbindung der Grazien mit der philosophie, der weisheit, ganz von selbst, denn beide haben denselben grundzug ihres wesens. Wie die Grazien natur sind, ungekünstelte einfachheit, so ist es auch die wahre weisheit. Sie ist (II, 144): „Voller Einfalt, so wie die Natur, Wie der Himmel, rein, und lachend, wie die Flur.“ Es sei die weisheit der französischen Anakreontiker, „die von Vorurtheilen frey, Der einzigen Natur getreu, In Lust und Freude sich verbanden, Im Epicur den Weisen fanden“ (I, 4). Natur vertritt bei Jacobi die stelle der aurea mediocritas des Horaz, die für Uz den grundstock seiner lebensweisheit und seiner Grazie bildete. Das element des heiteren, des lachenden, der lust und freude, ist mit der reinen natur wesentlich verbunden. Natur-

gemäss ist das leben, wenn die handlungen mit den innersten empfindungen übereinstimmen; daraus entspringt ruhe und glück (II, 30, Winterreise). So ist die „gütige natur“ spenderin der allgemeinen freude (II, 31).

Die Grazien erscheinen demnach folgerichtig als vertreterinnen wahrer lebensweisheit. „Damals [zur zeit der Griechen] war jeder Weiser auch ein Freund der Grazien“ (I, 153). Die Grazien und liebesgötter „weihten sich des Jünglings Herz Und lehrten, unbereuten Scherz An hohe Weisheit knüpfen“ (III, 68). Ähnlich ist der gedanke an einer anderen stelle (Briefe s. 50). Nur erscheint hier die philosophie nicht schon ursprünglich als Grazienphilosophie, sondern wird erst durch die Grazien dazu:

Ja, Freund, in Deinem Sans Souci,
Wo, bey der Musen Harmonie,
Die finstere Philosophie
An Lied, und Scherz, und Kuss gewöhnet,
Mit Huldgöttinnen sich versöhnet.

Freilich, wo das glück des weisen dem eines mädchens entgegengestellt wird (I, 67), heisst es:

Mit lang umsonst gesuchten Schlüssen
Wälzt er die Sorge weg von sich;
Sie fort zu scherzen, fort zu küssen,
Dies lehrten Huldgöttinnen Dich.

Der anscheinende widerspruch, dass einmal weisheit und Grazien übereinstimmend, ein anderes mal sich entgegenstehend gedacht werden, löst sich darin, dass finstere philosophie und sorgende weisheit nicht die lachende, naturgemässe weisheit ist, die von Jacobi als wahre gepriesen wird.

Seine eigene moral ist:

Im Schatten hangender Ruinen
So treu den Grazien zu dienen,
Wie da, wo stiller Haine Nacht
Sich Cypria zum Tempel macht (I, 143).

Einer eigenen betrachtung wollen wir nun das werk unterziehen, das, wie schon erwähnt, am ende der ersten dichterperiode Jacobis steht. Es ist „Charmides und Theone, oder die Sittliche Grazie“, in zwei büchern, zuerst erschienen im Deutschen Mercur, 1773, 1, 72 ff. Es ist zweifellos durch Wielands „Musarion“ und „Grazien“ hervorgerufen worden. Wie Musarion hat es einen nebentitel, der die beziehung auf die Grazien enthält; wie Musarion und Die Grazien

ist es in bücher eingeteilt. Sollte das eine werk eine den Grazien entsprechende lebensweisheit veranschaulichen, das andere die „geschichte“ der Grazien geben, so unternimmt Jacobis werk, die erziehung der jugend zur anmut, zur sittlichen grazie zu entwerfen. Schon das wort sittliche grazie ist Wieland-Shaftesburyschen ursprungs.

Charmides und Theone ist in prosa abgefasst, mit eingelegten gesängen. Der inhalt ist folgender. Die einwohner der insel Cypern sind entartet in ihrem kultus der Venus und der Grazien. „Mädchen und Jünglinge verlangten von der Göttinn nichts, als Küsse; von den Grazien nichts als äussere Lieblichkeit: Süsse Gespräche, lokende Winke, gefälligen Putz, und Anmuth in der nachlässigsten Bewegung ihrer Glieder.“ Charmides aber, der sohn des bildhauers Callias, der in einem verlassenen hain eine bildsäule der himmlischen Venus mit einer Grazie gefunden hat, weiht sich diesen reineren gottheiten. In einem mädchen, Theone, findet er endlich seine Grazie. Er sieht sie bei einem feste in der rosenzeit. Aber erst nach fünf jahren führt sie das schicksal in keuscher liebe zusammen. Charmides und Theone stiften nun eine „Schule der Grazien“, in der junge mädchen zu sittlicher anmut herangezogen werden.

Die Grazien gelten in Charmides und Theone als „der Venus liebliche Töchter“ (III, 149), als „Begleiterinnen der Venus“ (III, 79) als ihre gespielinnen (III, 82). Zugleich für ihre äussere erscheinung wie für ihr wesen von bedeutung ist die schilderung zu beginn (III, 79): „Drey gutherzige, freundliche Kinder, lieblich in allem, was sie thaten; sie mochten sich ins Gras lagern, oder über die Wiese laufen; oder reden oder singen; oder eine Freundinn umarmen; oder den einen Jüngling anlächeln, dem andern entfliehen; einer Gespielinn bey ihrer Arbeit helfen, oder zum Feste sie anputzen; im Schatten der Bäume sich haschen, oder die Hand auf den Altar legen; immer lieblich, und doch so, dass man es ihnen mit weniger Mühe nachzumachen glaubte.“ Das bemerkenswerte an dieser schilderung ist, dass das liebliche in keiner weise durch beschreibung deutlich gemacht werden soll, sondern nur durch handlung, bewegung, und so treten die Grazien in sinnlich anschaulicher weise in erscheinung. Der ausdruck „drey gutherzige, freundliche Kinder“ ist entschieden ein nachklang aus Wielands „Grazien“. Gutherzigkeit, freundlichkeit, lieblichkeit sind also grundzüge ihres wesens. Sie werden als kinder bezeichnet, womit wol, wie bei Wieland, das alter des überganges vom kinde zur jungfrau gemeint ist; wir haben

gesehen, dass dieser zug aus der französischen in die deutsche litteratur gedrungen ist. Dass man ihnen alles mit weniger mühe nachzumachen glaubte, bezeichnet die geforderte natürlichkeit und ungezwungenheit der bewegungen.

Ein weiterer aufschluss über die erscheinung der Grazien wird durch die bildsäule gegeben, die Charmides im hain entdeckt. Es heisst da (III, 83): „In dem Schleyer der Grazie keine wollüstige Falte; nichts üppiges in ihren Haarlocken; zwey Rosenknospen ihr ganzer Putz. Ein wenig vor sich hingebeugt, schlug sie die Augen nieder, als ob der Antrag, ihre Göttinn verschönern zu sollen, sie beschämte." Der enge zusammenhang von äusserer erscheinung und innerem wesen tritt hier deutlich hervor; und ähnlich wird von der lebensweise der die Grazien verehrenden mädchen gesagt (III, 80): „Tänze, wie jedes Hirtenmädchen sie tanzen kann; Gesänge ohne Kunst; aber zugleich ein keusches Gewand, ein bescheidener Haarputz, die Farbe der Schaamhaftigkeit, sittsame Blicke, der leise Ton einer Jungfrau, der Gang einer Priesterinn, die etwas heiliges trägt, und unter anständigen, noch nicht aufs höchste verfeinerten Geberden und Bewegungen des Körpers, im Innersten das ganze liebliche Wesen der Grazien."

Namentlich aus der letzten stelle ergiebt sich einfache, natürliche bewegung als wesentlich für die anmut; und das moment der bewegung liegt ebenso in der ein wenig vor sich hingebeugten Grazie, die die augen niederschlägt. Das natürliche, kunstlose, auf das Jacobi besonderes gewicht legt, zeigt sich auch in der erscheinung, in gewand und schleier, in den haaren mit dem rosenschmuck, in den tänzen, in den „Gesängen ohne Kunst". Derselbe gedanke kommt noch einmal zum ausdruck in der beschreibung der Grazien, die Charmides gemeisselt hat; an ihnen wird das wesen der Grazien also erläutert (III, 127): „An allen dreyen sind Haarlocken, Gewand und Gürtel anmuthig, wie sie selbst, voll Einfalt ohne Vernachlässigung; ein Schmuck der Natur."

Als ein zweites hauptelement der Grazien tritt in den angeführten stellen die sittsamkeit, keuschheit hervor, auf die der titel „sittliche Grazie" schon hinweist. So wird auch die Grazie des hains „schamhafte Grazie" genannt. Es ist klar, dass Theone, die das ebenbild der Grazien ist, denselben zug empfindlicher keuschheit aufweist.

Diese beziehung der Grazien zur schamhaftigkeit und unschuld ist noch in einigen anderen stellen zu beachten:

Ach! ein ungetreues Lächeln,
Das nicht Huldgöttinnen weihn,
Kann der Tod der Unschuld seyn (III, 106).
Und sie [die Grazien] prüfen hier dein Leben,
Ob es lauter Unschuld war (III, 111).
Ihr, der Unschuld Führerinnen! (III, 154.)

„Bey deinen Göttinnen [den Grazien] . . . helfen weder Opfer, noch Blumenkränze, wenn sie nicht ein schaamhaftes Mädchen bringt.“ (III, 114.)

Das gleich zu beginn angeschlagene motiv der gutherzigkeit kehrt wieder in der Grazienstatue des Charmides, und zwar bei der ältesten der göttinnen. Es lautet hier (III, 127): „Die älteste der Grazien stützt sich auf den Altar wie eine Gespielinn der übrigen Götter; und ruht mit dem Bewustseyn, dass die Thaten, wovon sie ermüdet ist, gut waren. Die zwote naht sich ihrer Schwester mit einer zärtlichen Besorgniss, die Ruhe derselben zu unterbrechen; jedoch mit einem gleich zärtlichen Verlangen, in ihrer Gesellschaft zu seyn, und vielleicht das Vergnügen eines Festes mit ihr zu theilen. Die jüngste tanzt voran; aber Auge, Stirn, und das Lächeln ihres Mundes verrathen, so wie jede Wendung von ihr, eine gemässigte Freude. So freut sich die Unschuld, welche nichts zu besorgen hat.“ Herzensgüte, unschuld, zärtlichkeit, gemässigte freude ergeben sich aus dieser schilderung als das wesen der Grazien, übereinstimmend mit dem vorher gefundenen.

Wenn auch in Charmides und Theone genauer auf diese züge eingegangen wird als in den früheren gedichten Jacobis, so ist doch leicht zu sehen, dass eine änderung in der vorstellung nicht stattgefunden hat. Wir könnten vielleicht nicht einmal sagen, eine ausbildung und vertiefung, denn die grundzüge waren schon gegeben und die genauere ausführung beruht darauf, dass das ganze werk von der sittlichen Grazie handelt.

Eine erweiterung der gewonnenen vorstellung wird durch die verbindung mit Venus und durch die erläuternden stellen dazu gegeben. Als liebliche töchter und gespielinnen der Venus sind die Grazien schon bekannt; ebenso wissen wir von der statue im hain, die Venus und eine Grazie darstellt, mit einer inschrift am fussgestell: Der himmlischen Venus. Die erklärung dazu wird III, 125 gegeben: „Schönheit kömmt von dem hohen Zevs; aber dass die Schönheit gefalle, das ist ein Werk der Grazien. Von dem Lieblichen, das die Grazien geben, haben die Sänger aller Zeiten ge-

sungen, und die Weisen gerühmt; Was aber dieses Liebliche sey, das kann die Zunge der Menschen nicht aussprechen." Dazu kommt noch III, 128: „Glaube mir, gutes Mädchen, keine Schönheit des Körpers gefällt, wenn die Seele nicht schön ist. Die Augen mögen noch so freundlich, die Wangen noch so lächelnd, jedes Glied noch so geübt seyn, mit eignem Reitze sich zu bewegen: überall fehlt es an Wahrheit, wenn nicht eine freundliche, lächelnde, reitzende Seele die Augen, die Wangen und die Glieder belebt."

Ransohoff (a. a. o. s. 57) möchte diese übersinnliche deutung auf Winckelmann zurückführen, der sie neun jahre zuvor (in der Geschichte der kunst) den Deutschen gebracht habe. Daran ist nur richtig, dass Winckelmann in der eigentlichen theorie das seelische element in Deutschland wol zuerst berührt hat, aber schon 1759 in seiner abhandlung Von der grazie in den werken der kunst. Auf die Geschichte der kunst trifft die behauptung nicht zu, weil zwei jahre zuvor Hagedorns betrachtungen erschienen waren, die eine seelische deutung enthalten. Ausserdem ist ja schon viel früher der begriff der schönen seele und der sittlichen grazie in die deutsche dichtung eingedrungen. Ein direkter oder indirekter einfluss kann ja da sein, darf aber nicht überschätzt werden; denn die Grazien Jacobis sind ganz andere als die Winckelmanns. Jacobi fand bei Wieland mehr und seiner anschauungsweise entsprechenderes als bei jenem.

Auch im folgenden verfällt Ransohoff einem irrtum. Jacobi setzt die Grazie des haines, die Grazie des Charmides der anschauung der bewohner Cyperns entgegen, die von den Grazien bloss äussere lieblichkeit verlangen. Ransohoff stellt dies auf gleiche stufe mit Winckelmanns zweiteilung der grazie, ohne den wesentlichen unterschied zu bemerken, der dies unmöglich macht. Jacobi hat keine zweiteilung, sondern stellt die wahre, sittliche grazie der falschen gegenüber, die zwar äusserlich lieblich ist, aber dem wesen nach zügellos statt keusch, wild-lustig statt gemässigt-fröhlich. Winckelmanns zweite grazie hält sich immer auf idealer höhe und ist grundverschieden von der falschen grazie Jacobis. Eher kann wieder auf Wieland hingewiesen werden. Selbstverständlich entfällt auch die vermutung, dass Jacobi die umrisse seiner erzählung von Winckelmann genommen habe. —

Eine verbindung der Grazien mit Amor kommt in Charmides und Theone nur insofern zum ausdruck als die Grazien die gefährtinnen der liebe genannt werden (III, 141).

Für ihre beziehungen zu den menschen ergibt sich nicht viel neues. Sie lachen an der wiege des jünglings und bewachen sein reines herz (III, 112). Bemerkenswert ist bloss, dass ein jüngling unter den schutz der Grazien gestellt wird; wenn sonst das männliche geschlecht so geschützt wird, handelt es sich meist um einen dichter oder künstler, nicht aber um einen mann, rein als mensch betrachtet. Denn die grazie ist auch für Jacobi meist weiblich; und es entspricht nur dem weiblich sanften gemüte Jacobis, wenn er den jüngling in dieser weise den Grazien nahe bringt. Charmides selbst trägt ganz diesen weiblich sanften charakter; auch er untersteht den Grazien: „Guter Charmides! Bitte die Grazien, dass der Schmerz deine Seele zur Sanftmuth bilde“ (III, 88). Von einem anderen wird gesagt (III, 149): „O! der Venus liebliche Töchter Warfen um den Jüngling ihren Glanz.“ Und die drei jünglinge, die Charmides begegnen, die nachkommen von geweihten der himmlischen Venus, sollen offenbar männliche gegenbilder der Grazien sein.

In Charmides und Theone treten die menschen mit den Grazien wie mit anderen gottheiten durch opfer in verbindung. Ein einfacher rasenaltar ist ihnen errichtet. Aber opfer und blumenkränze helfen nur, wenn sie ein schamhaftes mädchen bringt (III, 114). Die Grazien prüfen das leben, ob es lauter unschuld war (III, 111). Für die unschuld aber ergeht die bitte: „Schützt, ihr Huldgöttinnen, sie“ (III, 107). Und es gelten für ein mädchen, das wie Theone ganz die züge, den überirdischen reiz der Grazien trägt, die verse (III, 105): „In dem Thal, wo sie gesessen, War die Liebe nie vermessen; Stolze Jugend war verzagt.“ Bei einem solchen mädchen äussert sich der einfluss der Grazien so, dass gesagt werden kann (III, 114): „Die Gottheit der Grazien ist in deiner Seele, sie redet von deinen Lippen.“

Der grundgedanke von Charmides und Theone ist, wie wir wissen, die erziehung zur sittlichen grazie. Der gedanke lag nicht so fern. Schon Shaftesbury verlangt die erziehung zur anmut im „Advice to an author“, wobei nur die anmut der körperlichen bewegungen behandelt wird. Winckelmann sagt in seiner abhandlung Von der grazie in den werken der kunst, sie bilde sich durch erziehung und überlegung. Er verlangt aber, dass von natur aus eine fähigkeit dazu da sei; Shaftesbury äussert sich darüber nicht, doch ist dies auch bei ihm vorauszusetzen. Die natürlichkeit der anmut braucht dadurch nicht beeinträchtigt zu werden, wenn nur die erziehung der natur rechnung trägt, naturgemäss ist.

Hier berührt sich Jacobi mit einer lebhaften strömung der zeit, der pädagogischen. Eine folge der aufklärung und des naturevangeliums, dessen einfluss auf Jacobi so deutlich ist, war das streben nach einer reformierung des unterrichts und der erziehung, das streben nach heranbildung der kommenden geschlechter zu einem reinen menschendasein. Die pädagogischen fragen drangen in weitere kreise und beschäftigten hervorragende männer verschiedener geistesrichtungen. Das allgemeine ziel der neuen erziehungsweise liegt vorgezeichnet in den worten Isaak Iselins (Vermischte schriften, 1770, b. 2, s. 77): „Die glückseligkeit und die würde des menschen bestehen darin, dass er so viel gutes thue und dass er so viel grosses und schönes denke, als seine fähigkeiten und seine umstände ihm erlauben. Ihn hiezu anführen, ihn vorbereiten seiner grossen bestimmung zu entsprechen, ihn lehren ein mensch zu sein, dieses ist ihn erziehen; und dieses ist die grösste wolthat, welche der mensch dem menschen gewähren kann.“ Das ist ein satz, der in seiner allgemeinen fassung für Charmides und Theone vollständige geltung hat. Auch die grazienschule des Charmides und der Theone bezweckt, durch die erziehung zum guten und schönen den menschen menschlich zu machen. Selbstverständlich ist dieser allgemeine grundsatz den verhältnissen angepasst, die in Jacobis dichtung vorwalten.

Der unterricht in der grazienschule bildet den körper und die seele. In letzterer hinsicht heisst es: „Der Lehrer und die Lehrerinn predigten nicht sowohl den Reitz der Tugend, als dass sie aus ihrer eignen Seele diesen Reiz in die kleinen Seelen ihrer Gespielinnen übergehen liessen. Alles um die Mädchen herum war gefällig und schön; sie gewöhnten sich daran; ihren Herzen war so wohl dabey, dass sie traurig wurden, sobald etwas nicht gefällig und nicht schön war.“ (III, 121). Die körperliche bildung geschieht durch „Unterricht im Tanzen, Singen und Flötenspielen, wodurch von Tag zu Tage der Körper geschmeidiger, das Herz biegsamer, die Seele heiterer, und der Geist mehr zu den Eindrücken des Schönen gestimmet wurde“ (III, 122.) An den mädchen, die Theone schon zuvor erzogen hat, wird gerühmt „häussliche Gefälligkeit, Eintracht untereinander, und ein lenksames Herz“ (III, 118); damit ist ein „Ansehen von Heiligkeit oder stiller Unschuld“ (III, 119) verbunden. Die erziehung zum guten und schönen trägt in hohem masse den charakter der gefühlsschwelgerei, die die zeit beherrscht und namentlich in Jacobis seele volltönenden nachhall findet. Er strebt nach sanft bewegter, zärtlicher anmut in der erziehung. Oft spielen thränen eine rolle.

„Keine Blume hätten sie [die mädchen] muthwillig zerrissen, kein Würmchen, das an der Sonne lag, in seiner Ruhe gestört.“ Das vereint sich dennoch mit heiterem, fröhlichem wesen. „Ein lachender Blick, ein freundliches Wort von andern Mädchen, und der Kuss einer Vertrauten war ihnen mehr, als das liebste Spiel“ (III, 121).

Es ist ein beweis für die macht, mit der die grazienidee in das ganze denken und fühlen der gebildeten klassen eingedrungen war, dass die verschiedensten gebiete des geistigen lebens sich ihr anpassen müssen. Und das ist keine blosse nachempfindung des altertums. Von diesem war wol der anstoss ausgegangen; es kannte den einfluss der Grazien auf dichtung, kunst, philosophie. Aber der einfluss auf die philosophie z. b. war, wie ich schon hervorhob, anders gedacht. Man fand in der philosophie eines Sokrates, eines Plato grazie; man fand sie in der anmut der gedanken und in der anmut ihrer äusserung. Die moderne Grazienphilosophie geht auf Epikur zurück, ist erst spät mit den Grazien in verbindung gesetzt worden, und von anderen gesichtspunkten aus.

So ist auch die grazienschule ein ganz moderner gedanke. Eine neue, grosse idee, die pädagogik, erfasste die geister, und auch sie musste sich im kopfe Jacobis den Grazien unterwerfen.[1]) —

Bei dem engen freundschaftsverhältnis, in dem Jacobi zu Gleim stand, läge der gedanke nahe, hinsichtlich der Grazien eine beeinflussung Jacobis durch den älteren Gleim anzunehmen. Doch stimmt dies ebensowenig wie bei Uz. Abgesehen davon, dass die Grazien bei Gleim überhaupt keine besonders grosse rolle spielen, fehlt gerade der wesentliche zug der Grazien Gleims, das spielerische, tändelnde, denen Jacobis. Eher lässt sich umgekehrt eine einwirkung Jacobis auf Gleim in bezug auf die seelische erfassung der Grazien vermuten.

Gewiss ist Jacobi von Wieland abhängig. Diese abhängigkeit zeigt sich in der ganzen auffassung, lässt sich aber weniger in einzelheiten feststellen, obwol ich gelegentlich auf solche aufmerksam machte. In der Grazienstatue des Charmides scheint mir das Grazienbild des „Theages“ nachzuwirken. Eben Charmides und Theone erinnert der ganzen tendenz nach an Wieland. Dieser hatte Shaftesburys begriffe der sittlichen grazie (moral graces) und der aus dem

[1]) Die äussere anregung dazu mag übrigens der von Jacobi an Gleim geschickte stich gegeben haben, auf dem Amor als lehrer der Grazien dargestellt war; s. o. s. 109.

Plato neubelebten höchsten, himmlischen schönheit am nachdrücklichsten in die deutsche dichtung eingeführt, und es ist kein Zweifel, dass Jacobi, der Wielands schriften kannte, auch ihrem einfluss unterworfen war. Ich möchte hiefür ein merkmal anführen, das mir immerhin beachtenswert erscheint, wenn ihm auch nicht zu grosses gewicht zukommen dürfte. Es ist der häufige gebrauch des wortes anmut (anmutig) statt des in der anakreontik sonst beliebten ausdruckes reiz. Die Grazien werden göttinnen der anmut genannt (III, 19). Ich habe an anderer stelle bemerkt, dass Wieland zuerst den ausdruck anmut lebhaft aufnimmt, zur bezeichnung der grazie verwendet und besonders seelische auffassung damit verbindet. Eine nachwirkung Wielands liegt höchst wahrscheinlich vor.

Andrerseits ist es nicht ausgeschlossen, dass Wieland auch Jacobis einwirkung erfuhr. Mit dem umschwung, der in Wielands dichtung eingetreten war, hatten auch seine Grazien sich zum teil geändert und viel von französischem wesen angenommen, wobei zwar das seelische der anmut bewahrt blieb, immerhin aber einige züge zurückgedrängt wurden. Es ist nun möglich, dass Wieland durch Jacobi wieder zur grösseren betonung der „sanftheit“ und „unschuld“ veranlasst wurde, die für Jacobi bezeichnend sind und auch in Wielands „Grazien“ stärker hervortreten; im vorwort zu diesem werke sind ja Jacobi und Gleim rühmend als dichter der Grazien genannt.

Hier sei jener schon erwähnten schrift gedacht, mit der 1769 von seite der Schweizer ein vorstoss gegen die poesie und philosophie der Grazien geschah, Bodmers Von den grazien des kleinen[1]. Sie richtet sich im besonderen gegen den Briefwechsel zwischen Gleim und Jacobi und gegen Wieland. Wie Breitinger schon 1740 in der Critischen dichtkunst zur erklärung des „artigen“ mit berufung auf Aristoteles vom kleinen ausging, sucht auch Bodmer darin das wesen der anmut. „Ueber das kleine in der körperlichen und sittlichen Welt sind geheime Reize ausgestreut, welche auf das menschliche Gemüth die angenehmsten Eindrücke thun“ (s. 3). Ein jeder rede von grazie der verse und der prosa und keiner habe noch zu sagen gewusst, dass sie in dem kleinen der worte, der versart, der sachen, der personen und der gedanken liege (s. 4). Die bedeutung

[1]) Von den Grazien des Kleinen. In der Schweiz. MDCCLXIX. Im Namen und zum Besten der Anakreontchen. — Ich benutze excerpte, die Seuffert nach einem von Bodmers hand am rande korrigierten exemplare machte und mir zur verfügung stellte.

der diminutivworte erkennt Bodmer sehr richtig. Er stellt den worten lachen, streichen, fachen, sausen gegenüber lächeln, streicheln, fächeln, säuseln. Er vergleicht dann den anakreontischen vers mit dem hexameter in bezug auf die grazie. Die kleinheit der liebesgötter wird herangezogen und darauf hingewiesen, dass die anakreontische poesie statt grosser ströme wie Nil, Donau oder statt des meeres den Schmerlenbach biete.

Trotz der einseitigkeit von Bodmers ansicht, die alles aus dem kleinen erklären will, hat er sich so weit zutreffend ausgesprochen. Aber das ungenügende zeigt sich, wenn er auch die sittliche grazie als das sittlich kleine hinstellt, das sich leicht mit dem körperlich kleinen paare. „Die Weisheit, die Grazien über ein Gedicht streut, begeistert sich von dem Busen der Mädchen. Dieser ist für den Poeten das grösste von allen Dingen, das Werk über dessen Anblik die Engel die Flügel schlagen, das gröste Thema das in allen (!) Menschen, in aller Engel Zungen noch gesungen worden" (s. 15f.). Doch werde noch ein grösseres meisterstück der natur besungen:

Was unverhofft erblikt, die weisesten bethört,
Wovon uns Lucian den lächelnden Contour
An jeder Venus preist, die man zu Gnid verehrt,
Was einen Tempel hatt' im alten Griechenland.

Nach der bemerkung, dass alle grazien des kleinen sich im tändelnden versammeln, macht er ausfälle gegen Gleim-Jacobis Briefwechsel und gegen das entsittlichende der anakreontischen poesie. Dank den deutschen Gressets, die unsere deutschen mädchen von strenger mutterzucht entwöhnt haben, habe man ursache zu hoffen, dass bald die letzte schranke falle und schande und unehre nicht mehr mit unkeuschheit verbunden sei. Mit einer bekämpfung der „Musarion" schliesst die schrift (s. 21f.): „Denn was ist diese Philosophie der Grazien anders als ‚Die Künste, die Ovid in ein System gebracht, Die kleinen Wendungen, der Wollust kleine Schwünge', womit eine Cokette den Zeno, und den Pythagoras und den Plato in Silenen, Corybanten, Bacchanten, und Geisterseher, umgebildet, den einen zu einer Metze ins Bett, den andern in einen Stall gebracht hat? Und eben diese Philosophie der Grazien ist zugleich die Grazie der Philosophie. Wie unglüklich wären beide diese Grazien und ihre Philosophie verschwunden, wenn der Poet nicht Theophron zum Silen und nicht den [del. Bodmer] Cleanthen zum Vieh hinabgesezt hätte!"

So erscheinen dem voreingenommenen auge Bodmers die Grazien

in der ausbildung, die sie bei ihren bedeutendsten dichterischen vertretern gewonnen hatten, geradezu als symbol der unsittlichkeit. Dennoch konnten von anderer seite Jacobis Grazien im direkten gegensatze als zeichen sittlichen strebens auf den schild gehoben werden. Vom jahre 1774 an erschien in Halle (bei J. J. Gebauers Witwe und Joh. Jac. Gebauer) „Die Akademie der Grazien. Eine Wochenschrift zur Unterhaltung des schönen Geschlechts." In der einleitung (1. teil 1. st. s. 13ff.) wird gesagt: „Akademie der Grazien drückt die ganze Bestimmung und die Façon unsrer Arbeiten aus, die wir zu erreichen wünschen, und, wofern uns die Grazien nicht ungünstig sind, auch erreichen werden. Wenn Charmides und Theone, nach der Erzählung unsers liebenswürdigen Dichters Jacobi, ihre Schülerinnen den Grazien einweihten, nachdem sie vorher neben der sittlichsten Erziehung, im Tanzen, Singen und Flötenspielen Unterricht genossen hatten, so wurde vorher im Tanzen und Flötenspielen eine Probe von den Schülerinnen abgelegt, und dabey folgendes Lied gesungen (folgt das lied: Flötenspielerin! aus Charmides und Theone). Dieser sittlichen Grazie, die der Schönheit der Tugend vorsteht, deren himmlische Übereinstimmung in diesen unvergleichlichen geistvollen Strophen so lebendig geschildert wird, opfern wir beym Anfange unsrer Bemühungen; deren Früchte nur ihr zugehören!" (Darauf folgen drei strophen in demselben versmass wie das citierte lied Jacobis, beginnend: „Sanfte Huldgöttin!" „Freudenschöpferin!" „Hohe Charitin!")

So grundverschiedene urteile wurden ermöglicht durch den gesamteindruck von Jacobis dichtung. Durch die berührung mit der anakreontik war manches leichtere an ihm haften geblieben, auch ein gelegentliches kokettieren mit sinnlichen reizen, wie es zum handwerkszeug der anakreontik gehörte. Das ist ihm aber eigentlich fremd. So tritt denn das sinnliche nur vereinzelt hervor, im gegensatz zu Gleim. Schon in der Winterreise ist dann mancher anakreontische flitter abgefallen, sodass gefühl und empfindsamkeit zu ungehindertem durchbruch kommen, unter deren zeichen in vollstem masse Charmides und Theone steht.

Die erziehung der Jacobischen schule der sittlichen grazie ging in ihrer einfachsten form auf die gewöhnung kleiner mädchen zu häuslicher gefälligkeit und eintracht unter einander und auf lenksamkeit des herzens; in der höheren stufe auf „richtige ordnung der gedanken und empfindungen des guten und schönen." Die schönheit der seele, zu der sie gebildet werden sollen, äussert sich darin, dass

im innersten allzeit friede, wolthätigkeit und stilles entzücken herrscht; ein mehr beschauliches als aktives leben.

Man wird die verwandtschaft von Jacobis ansichten mit einzelnen gedanken in Schillers abhandlung Über anmut nicht verkennen; im wesentlichen aber hat Schiller wege anderer richtung und zu anderem ziele in seiner kritischen untersuchung eingeschlagen. Dagegen knüpft Herder an Jacobi deutlicher an, und es sieht in mancher einzelnen bemerkung so aus, als ob er mit seinem „Fest der Grazien" (Werke 18, 464 ff.) eine berichtigung oder verbesserung der lehre des herausgebers eben der Horen beabsichtigt hätte, für die er die halbkünstlerische erörterung niederschrieb.

Herder führt in einen familienkreis[1]), in dem kinder „ein Fest des Genius dieser Familien, ein Fest der sittlichen Grazie" feiern. Gross und klein freuen sich über ihr thätiges zusammenleben in sittlicher bildung. Ist es nicht, als ob die kinder durch die schule Theones gegangen wären? Auch in Herders scene findet sich wie bei Jacobi ein „kleiner verborgener Tempel", in welchem drei bekleidete Grazien stehen. Und wolwollen, dankbarkeit, freude heissen diese göttinnen; sie wirken zusammenstimmung der gemüter zu häuslicher vertraulichkeit, ein dankbares gemeinschaftliches empfangen und geben, eine freudige thätigkeit im fortwirken mit und zu einander oder thätige liebe. So sind auch für Jacobi häusliche gefälligkeit, eintracht, wolthun, treue die segnungen der Grazien nur dass er weniger als der prediger praktischer ethik auf eine erziehung zur that hinstrebt. Noch eines, die dankbarkeit, fügt Herder hinzu: er findet auch diesen begriff in den worten χάρις und gratia überliefert; und er scheint sich bewusst zu sein, dass er damit etwas nach dem 17. jahrhundert in Deutschland vergessenes (vgl. aber Les Graces oben s. 199) in erinnerung bringt, denn er weilt hiebei besonders lange, wozu ihn allerdings nebenher auch eine persönlich zugespitzte absicht veranlasst haben könnte. Zum schlusse setzt er eine grössere anmerkung, worin er den bedeutungswandel des wortes χάρις zu fixieren sucht und der überlieferung der Charitenfiguren nachgeht. Wie sehr die ganze betrachtungsweise, dieses ausdeuten eines alten mythus zu modernster sittenlehre dem damaligen wesen Herders entspricht, ist aus den Paramythien und anderem zur genüge bekannt. Die Graziengestalten haben dabei nichts gewonnen, ja in so lehrreicher auffassung vorschwebend

[1]) Nach Hayms vermutung 2, 610 schwebt der Pempelforter kreis Fritz Heinrich Jacobis vor, also die verwandtschaft des dichters der sittlichen Grazie.

mussten sie für die dichtung unbrauchbar werden. Einseitig hatte Herder, die schule Jacobis fortsetzend und erweiternd, ihnen praktische ethische bedeutung verliehen.

Und so ist es nicht die von ihm, sondern die von Wieland und Jacobi ausgebildete auffassung der Grazien, die in dem gedächtnis der dichter sich festsetzte und fortlebte. Neben der Akademie der Grazien erschien 1776 ein Almanach der Grazien, und gerade in der taschenbuchlyrik, für frauen häufig zuerst bestimmt und von frauen zum teil verfasst, spielen sie noch lange jahre eine, so viel ich sehe, im wesentlichen unveränderte rolle. Schillers zergliederung des begriffes, der gegen verschiedene kontraste abgehoben und daran gebildet wird, konnte nicht darauf wirken. Den anmutigen menschen als typus vollkommenster menschheit suchte sie zu beschreiben und zu erklären; der war etwas anderes und viel mehr als die Grazie, von der seine betrachtung nur anhebt, in die sie nicht zurückläuft. Und diesen typus der vollendung dichterisch zu bilden, gelang nicht einmal Schiller selbst und nicht Goethe, die doch nur teile davon zu gestalten vermochten. Schillers untersuchung war für die poetische schöpfung unfruchtbar, weil sie ein ideal forderte. Auch darum fällt sie aus dem rahmen dieser erörterungen hinaus.

Die vorstehende untersuchung hat es unternommen, den ursachen des häufigen auftretens der Grazien in der deutschen litteratur des 18. jahrhunderts nachzugehen. Dass diese erscheinung nicht zufällig ist, versteht sich von selbst. Es konnte auch nicht genügen, sie aus einem litterarischen vorbilde wie Anakreon zu erklären. Um auf poesie, kunst und alle andern gebiete des geistigen lebens, ja auf die alltägliche häuslichkeit, so stark einzuwirken, wie sie es gethan haben, um einem zeitalter geradezu ihren stempel aufzudrücken, mussten die Grazien in den ästhetischen, poetischen und philosophischen anschauungen desselben festen boden finden, oder besser gesagt aus ihnen herauswachsen. Sie haben ja keineswegs bloss die bedeutung mythologischer figuren, sie sind die ideale gestaltung eines ästhetischen begriffes, der im 18. jahrhundert zur blüte gelangte, der anmut.

Die dichtung ist der spiegel für das geistige leben des volkes, und in ihr zeigt die ausbildung der Grazien die allmähliche entwickelung jenes begriffes. Wir haben sie vom 17. ins 18. jahrhundert hinüber verfolgt. Als eines der wesentlichen elemente des

begriffes wurde bewegung festgestellt; das war auch das erste, was sich dem theoretischen verständnis erschlossen hatte. Dem entspricht es, dass die entwickelung der Grazien parallel geht der belebung der poesie, dem übergang von blosser beschreibung zu lebendiger gestaltung, vom zustand der ruhe zur bewegung und handlung, von toten worten zu lebenden geschichten.

Eine andere frage ist, in welchem verhältnis die Grazien zu dem von ihnen vertretenen begriffe stehen, was von beiden zuerst da war. Es liegt die annahme nahe, dass die gestalten der Grazien, aus antiker und moderner fremder poesie in die deutsche eingeführt, die ausbildung des sinnes für anmut bewirkt oder wenigstens hauptsächlich dazu beigetragen haben. Dem ist nicht so. Die Grazien waren zwar vom altertum her als göttinnen der anmut bekannt; aber die renaissance hatte mit dem namen Charis nicht auch das verständnis für diese bedeutung übermittelt. Das 17. jahrhundert erfasste das wesen des graziösen fast gar nicht; wo sich spuren davon zeigen, sind die umrisse verschwommen. Die gelehrsamkeit des jahrhunderts hatte dafür lieber sie als in heiterer jugendfreundschaft verbundene göttinnen der annehmlichkeiten, der wolthaten und der dankbarkeit vorgestellt. Als solche ziemlich allgemein gehaltene typen treten sie in die deutsche litteratur ein und werden, weil sie unsinnlich und starr sind, fast nur als poetisches mittel verwendet. Dies war einer vertiefung des begriffes ungünstig.

Die steinernen typen mussten zu lebenden individualitäten umgebildet werden. Winckelmann sah richtig, dass bei dem übergang vom typisch schönen zum charakteristisch schönen grazie entstehe. Und dieses charakteristische, dieses individuelle konnte nicht aus den in dürftiger allgemeinheit überkommenen figuren selbst gewonnen, es musste natürlich von menschlichen vorbildern entlehnt werden. Die übertragung auf die mythischen gestalten ging zuvörderst auf dem einfachen, schon im altertum eingeschlagenen wege der vergleichung von frauen oder mädchen mit Grazien vor sich. Und da das individuelle in sich leben hat, beleben sich diese an jenen.

Individuelles leben aber hat bewegung zur voraussetzung. In derselben zeit, wo man das individuum mehr als den typus zu beachten und zu schätzen beginnt, wird das auge empfänglich für die reize der bewegung des schönen. Pries man früher den schwanenhals, die alabasterbrust, die purpurlippen, die marmorhände u. s. w., so entdeckt man jetzt die schönheit des lächelns, der mienen, geberden, des ganges, der stellung. Des grundes für diesen reiz wird

man sich zuerst nicht bewusst. Man steht ihm wie einem geheimnisvollen, unerklärlichen gegenüber; der ausdruck je ne sais quoi kommt in schwang.

Indem der neu entdeckte liebreiz von mädchen auf die Grazien übergeht, kommt man dem sinne der charis etwas näher. Freilich ist die in Deutschland sich entwickelnde anmut nicht die der alten; denn anmut steht in engem zusammenhang mit der schönheit und ist daher ebensowenig ein unveränderliches ideal als diese, sondern ändert sich mit ihr. Aber der moderne reiz — wie der erste theoretisch anerkannte name lautet — wird jetzt mit bewusstsein auf die Grazien übertragen. Je mehr der sinn für anmut erwacht, desto lebhafter wird das streben, für diesen begriff eine ideale verkörperung zu haben, wie es Venus für die schönheit ist. Die Grazien waren dafür durch die überlieferung gegeben. Hatte man anfangs mit ihnen nichts rechtes anzufangen gewusst, so werden sie jetzt um so eifriger zu idealen mädchengestalten ausgearbeitet, die selbstverständlich das gepräge ihrer zeit im allgemeinen, aber auch das des dichters und das der besonderen geistigen strömung an sich tragen, der er unterworfen ist. Der gleiche vorgang zeigt sich in der bildenden kunst. Die antike Graziengruppe hatte nicht viel mehr anhaltspunkte für eine charakteristische gestaltung geboten als die litterarischen typen. Die moderne anschauung entfremdet sich ihr mehr und mehr und auch in der bildkunst werden die Grazien nichts anderes als mädchen der neuzeit. Man vergleiche Ösers entwürfe zu Wielands Grazien: es sind mädchen, halbe kinder noch, mit entblösster brust, rein menschlich dargestellt wie im dichterischen vorbild. Genau so hatte sich, nach Birts früher erwähnter darlegung, unter ähnlichen kulturzuständen, wie die waren, in denen die Grazien neu belebt wurden, das altertum nach kindern seine kleinen Eroten für bild und dichtung gestaltet.

Mit beginn des 18. jahrhunderts treten jene zwei grossen strömungen in gegensatz, die die französische und englische genannt wurden. Der zuerst wahrgenommene reiz war äusserlich, sinnlich, wozu geist (esprit) trat; er wurde von den Franzosen vertreten. Da kamen Shaftesburys lehren von England herüber und wiesen an, sittliche anmut zu suchen, schönheit und anmut als ausdruck eines schönen seelischen anzusehen. Die Grazien, die nach diesem muster gebildet werden, tragen ein anderes gepräge als die französisch gestalteten, eigentlich anakreontischen. Das wort anmut wird für sie statt reiz beliebter. Beide richtungen bleiben aber

nicht getrennt, sie beeinflussen sich gegenseitig und vereinigen sich endlich, so dass den sinnen sowol als dem gemüte in gleichem masse rechnung getragen wird.

Dieser gang der entwickelung hat sich an verschiedenen dichtern nachweisen lassen und findet seine bestätigung darin, dass bei manchen, wie bei Pyra, Götz, Wieland, zuerst der begriff da ist, beziehungsweise anmutige mädchen gezeichnet werden, ehe die Grazien zu irgend einer oder doch zu einer bemerkenswerten bedeutung kommen.

Allerdings ist auch in umgekehrter folge eine einwirkung anzunehmen. Als die Grazien in der dichtung zu so grosser aufnahme gelangt waren, konnte es nicht fehlen, dass nun schon ihr häufiges auftreten den von ihnen verkörperten begriff auch dem interesse solcher nahe brachte, die sonst ihrer mehr aufs erhabene gerichteten natur halber weniger verständnis dafür hatten. So haben sie wol zur verbreitung des begriffes beigetragen. Äusserlich wird dieser einfluss zum ausdruck gebracht, indem der begriff den namen der göttinnen erhält, grazie, eine im deutschen neugeschaffene bezeichnung, die nicht wie in anderen sprachen schon im wortschatz enthalten ist. Man lernte Grazie im leben sehen. Es ist auch nicht ausgeschlossen, dass ein oder der andere poet züge von den alles anmutige in sich begreifenden gestalten der Grazien entlehnte, um damit einer wirklichen oder erdachten figur erhöhte reize zu verleihen. Freilich brauchte er dabei nicht gerade das idealbild der Grazie als muster zu wählen, einzelheiten konnte er auch von mädchengestalten der poesie nehmen, die ja dem zeitgeschmacke gemäss züge bewegter und beseelter schönheit zumeist an sich tragen.

Dem Grazienmotiv als solchem wohnt nach meiner beobachtung eine fördernde kraft nicht inne. Das beweist das 17. jahrhundert, wo seine verwendung bedeutungslos ist und auf keiner höheren stufe steht als der gebrauch des übrigen mythologischen apparates. Zeigen sich spuren einer tieferen auffassung, so kommt dies auf rechnung des dichters, wie bei Fleming. Die Grazien sind für das 18. jahrhundert von einer besonderen bedeutung, aber nicht als ursache sondern als symptom des grossen geistigen umschwungs, des übergangs von ruhe zu bewegung, vom betrachten äusserer form zum forschen nach seelischem gehalt.

Daneben wuchs die neigung fürs kleine, körperlich zierliche und seelisch zarte auf, zum teil weil man des nur grossen und er-

habenen müde war, zum teil weil seelisches individualisieren in dieser sphäre leichter zu erreichen war. Auch das ist eine notwendige voraussetzung für die aufnahme des Grazienkultes, der in majestätischen prächtigen formen nicht gepflegt werden konnte.

Im zusammenhang damit steht die ausbildung der weiblichkeit in der dichtung, was wieder der Grazienvorstellung dienlich ward. In der anakreontik ist das mädchen ein hauptelement. Die reine anakreontik fördert aber nur die ausbildung körperlicher anmut; erst die englische richtung sorgt für beseelung und vertiefung. Das thema des anmutigen mädchens wird in unzähligen variationen behandelt und erhält grössere abwechslung, indem bald die körperliche, bald die seelische anmut stärker hervortritt. Die entwicklung, die die vorstellung und gestaltung der weiblichkeit in Deutschland in einem halben jahrhundert machte, ist überraschend zu nennen. Auch die männergestalten können sich diesem vorherrschenden charakter der dichtung nicht entziehen. Götz schildert einen knaben wie ein mädchen; in Wielands schriften haben die männer eine gewisse weibliche weichheit. Man stellt jünglinge in der Grazien schutz, wie sonst mädchen. Gleim und in höherem grad Jacobi sind selbst solche weibliche naturen. Und alles, was am weibe erfreulich erscheint, erben die Grazien. So lehren die Grazien eines dichters uns seine, in der regel ideale vorstellung des weiblichen, mädchenhaften wesens kennen.

Als mittel des poetisierens traten die Grazien in die litteratur ein. Erst als sie mit dem erwachen des anmutsinnes versinnlicht und vermenschlicht wurden, traten sie in thätige berührung mit den menschen und wurden selbst poetischer stoff. Sie sind freilich dann nichts anderes als menschliche gestalten, auf die manche züge des Grazienmythus übertragen werden. Ja es lässt sich sogar wahrnehmen, dass ihre menschliche gestaltung den dichter soweit mit sich reisst, dass selbst traditionelle eigenschaften der Grazien vernachlässigt werden (Metastasio, Saintfoi, Gerstenberg).

Auch hier ist eben der weg vom formgebilde zu wirklicher person, von kunst zu natur zu erkennen, den die dichtung des 18. jahrhunderts zurücklegt. Ja die Grazie begreift schliesslich die natürlichkeit, die einfältige, stimmungsvolle natur so in sich, dass diese die grundlage ihres wesens ausmacht. Und übertreibend konnte man meinen, im wahren sinne natürlich leben heisse anmutig sein.

Schon vor diesem endpunkte der entwicklung war die Grazie mit der sittlichkeit in beziehung gesetzt worden. Die natürlichen

und die künstlichen, die konventionellen freuden des lebens mit weisem masse geniessen galt für ihre lehre. Durch die Anakreontik und Horaz war ein abgeschwächter Epikurismus in die Grazienphilosophie gelangt, für den die Grazienvorstellung des altertums keinerlei anhalt bot. Sie hatte sich auf wolthun und dankbarkeit als ethische kennzeichen der Grazie beschränkt, worauf der philologische historiker Herder zurückgreift. In Deutschland aber umfasste die anmut ein weiteres gebiet der sitte, ja das ganze gebiet der sittlichkeit; und sowie diese unter das zeichen des natürlichen trat, folgte die Grazie auch hierhin nach.

Seit sich das verständnis für anmut regte, war man bestrebt, ihr wesen ästhetisch zu ergründen. Doch, suchte man im 17. jahrhundert die antike Graziengruppe auf die begriffe von wolthat und dankbarkeit zu deuten, so ging jetzt die theorie nicht von der antiken vorstellung aus, sondern hielt sich an die wirklichkeit. Aus dem leben oder der dichtung nahm sie ihre beispiele. Und Winckelmann, der der Grazie in den kunstwerken des altertums nachgeht, hält sich nicht an die Graziengruppe, sondern an die werke der bildhauerkunst im allgemeinen. Auch die theorie steht unter der einwirkung jenes umschwunges im geistigen leben, wenn sie die anmut zu ergründen sucht. Sie wird von der dichtung beeinflusst, wirkt aber auch ihrerseits auf diese ein. Sie stellt den weiblichen charakter der anmut fest, den die dichtung schon zum ausdruck gebracht hatte.

Wie die philosophie den Grazien nachforscht, so werden diese heiteren gestalten der philosophie nahe gebracht, deren ernst sie mildern sollen, ja selbst einer philosophie an die spitze gestellt, die in massvollem genuss den zweck des menschlichen lebens sucht. So verschaffen sich die Grazien raum auf allen gebieten des geistigen lebens. Kunst und wissenschaft wird ihnen unterworfen, d. h. wieder, sie sind das symbol einer heiteren, sanften weiblichkeit, unter deren zeichen eine bedeutsame periode unserer litteratur steht. Denn die Grazien beschränken sich nicht auf die Anakreontik; mehr oder minder äussern sie ihren einfluss in weitesten kreisen. Was zart ist an körper und geist, was empfindsam und im wahrsten sinne der empfindung voll, was tief innerlich ist in jeglicher kunst und wissenschaft wie in natur und im leben, hat die Grazien zur gottheit. Und so knüpft an den mythus von Venus und dem gürtel der Grazien noch Schiller an, als er den typus der schönen seele in seiner vollendung aufbaut.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

VIII.

DER PANTRAGISMUS ALS SYSTEM
DER WELTANSCHAUUNG UND ÄSTHETIK FRIEDRICH HEBBELS
VON ARNO SCHEUNERT.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1903.

DER PANTRAGISMUS

ALS SYSTEM

DER WELTANSCHAUUNG UND ÄSTHETIK FRIEDRICH HEBBELS

DARGESTELLT VON

ARNO SCHEUNERT,
DOKTOR DER PHILOSOPHIE.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1903.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.

HERRN PROF. DR. KÜLPE

IN VEREHRUNG UND DANKBARKEIT

GEWIDMET.

Vorwort.

HEBBEL's System gleicht einem grofsen Mosaikbilde, dessen einzelne Bestandteile durch die Werke, Tagebücher und Briefe des Dichters weit verstreut sind. Dafs bei den Streifzügen und Wanderungen durch das, was er uns hinterlassen hat, nicht jeder wertvolle und zu einer durchaus vollständigen Rekonstruktion nötige Bestandteil des Ganzen aufgesammelt und an die ihm gebührende Stelle gesetzt werden konnte, ist bei der aufserordentlich grofsen Zahl der einschlägigen Aphorismen und Philosopheme begreiflich. Ich glaube aber trotzdem, dafs meine Rekonstruktion eine einigermafsen deutliche Anschauung des Urbildes vermittelt, dafs, um es kurz zu sagen, HEBBEL in ihr sich selbst wiedererkennen würde.

Dafs ich, bei der zum Teil fragmentarischen Beschaffenheit des Systems und dem Mangel eines systematischen Aufbaus, manches aus eigenen Mitteln habe zuschiefsen müssen, dafs es oft nötig war, Einfassungen, Klammern und Stützen anzubringen, das kann mir, wie ich meine, nur von denen zum Vorwurf gemacht werden, welche diesen Hilfskonstruktionen in dem Sinne eine selbstständige Bedeutung beilegen, als ob sie meine persönlichen Ansichten darlegen sollten. Der aufmerksame Leser wird indessen sogleich sehen, dafs dies nicht Behauptungen sind, die ich aus eigener Machtvollkommenheit in die Welt zu schleudern mich unterfange, sondern dafs es eben lediglich, und zwar im Geiste des Systems angelegte Hilfskonstruktionen sind, deren Beschaffenheit meist durch das System selbst bedingt ist,[1] Leitern, Treppen, Gerüste, auf denen man zu den Verzweigungen des Grundgedankens gelangt.

[1] Eine solche Hilfskonstruktion ist, um ein Beispiel zu geben, die Bemerkung auf Seite 48 o. über die Beschaffenheit des Selbstbewufstseins der Idee, oder auf Seite 42 der Abschnitt g; zum großen Teil auch die Auseinandersetzungen, die zur Annahme der symbolisierenden Betrachtungsweise führen.

Was die Anordnung der Teile betrifft, so habe ich geglaubt, denjenigen Weg einschlagen zu sollen, auf dem ich selbst zur Kenntnis des Systems Hebbel's gelangt bin. Daſs meine wachsende Einsicht in dasselbe den früher entstandenen Teilen durch nachträglich vorgenommene Verbesserungen und Erweiterungen zu Gute gekommen ist, ist selbstverständlich.

Einige spätere Zusätze, die fast alle im Anhang untergebracht sind, verdanken der Anregung Herrn Prof. Külpe's, einige Milderungen kritischer Bemerkungen über Hebbel, sowie Umstellungen einzelner Abschnitte, derjenigen des Herrn Prof. R. M. Werner ihre Entstehung. Für alle Anregung und Förderung ihnen beiden herzlichsten Dank!

Die erste Abteilung des ersten Teils erschien unter dem Titel des vorliegenden Buches als Dissertation Würzburg 1902.

Meinem Bedauern darüber, daſs der vorliegenden Arbeit Rich. Maria Werner's historisch-kritische Ausgabe der Werke Hebbel's nicht zu Grunde gelegt werden konnte, habe ich am Schlusse der hier folgenden Einleitung Ausdruck gegeben. Da sie noch nicht vollständig erschienen ist, habe ich der Einheitlichkeit wegen nur nach der alten Ausgabe (Kuh-Krumm) citiert. Von ganz besonderer Wichtigkeit und gröſstem Interesse scheinen mir die der Wesselburener Zeit angehörigen Jugendarbeiten Hebbel's zu sein, die die Werner'sche Ausgabe zum ersten Mal im Zusammenhang darbietet (Dramatisches, Novellen und Erzählungen, Aphorismen und Gedichte). Ich werde auf sie zur Ergänzung der vorliegenden Darstellung des Systems in einem in Vorbereitung befindlichen Schriftchen („Der junge Hebbel“) näher eingehen.

Würzburg, Dezember 1902.

Arno Scheunert.

Verzeichnis der benutzten Werke und Schriften.

Friedrich Hebbel's sämmtliche Werke. Herausg. von Emil Kuh, neu herausg. von H. Krumm. 12 Bde. Hamburg 1891.

Friedrich Hebbel's Tagebücher. Herausg. von Felix Bamberg. 2 Bde. Berlin 1885.

Friedrich Hebbel's Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen. Herausg. von Felix Bamberg. 2 Bde. Berlin 1890.

Friedrich Hebbel's Briefe. Nachlese. Herausg. von Richard Maria Werner. 2 Bde. Berlin 1900.

Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbel's. 2 Bde. Wien 1877.

Adolf Bartels' Dichter-Biographien. Dritter Band. Christian Friedrich Hebbel. Universalbibliothek (Reclam) Nr. 3998.

Adolf Bartels, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Alten und die Jungen. 3. Aufl. 1900.

Carl Böhrig, Die Probleme der Hebbel'schen Tragödien. Dissertation. Leipzig 1899.

Theodor Poppe, Friedrich Hebbel und sein Drama. Beiträge zur Poetik, Palaestra VIII. Berlin 1900.

Andreas Aliśkiewicz, Friedrich Hebbel's ästhetische Ansichten. Brody 1900.

Jahrbücher für dramatische Kunst und Litteratur, redigiert vom Professor Dr. H. Th. Rötscher. 2 Bde. 1848.

Johannes Volkelt, Ästhetik des Tragischen. München 1897.

Heinrich von Treitschke, Historische und politische Aufsätze. 5. Aufl.

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling's sämmtliche Werke. Stuttgart und Augsburg.

Georg Fr. Wilh. Hegel's Werke. Vollständige Ausgabe. Berlin.

K. W. F. Solger's Vorlesungen über Ästhetik. Leipzig 1829.

Solger's nachgelassene Schriften und Briefwechsel. II. Band. Leipzig 1826.

Solger, Erwin, Vier Gespräche über das Schöne in der Kunst.

Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung. Dritte verbesserte und beträchtlich vermehrte Aufl. 1859.

Joh. Eduard Erdmann, Versuch einer wissenschaftlichen Darstellung der Geschichte der neuern Philosophie. II. und letzter Teil. Die Entwickelung der deutschen Spekulation seit Kant. Leipzig 1853.

Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland. 1868.

Eduard von Hartmann, Die deutsche Ästhetik seit Kant. 1886.

Während des Druckes:

Dr. Alfred Neumann, Aus Friedrich Hebbel's Werdezeit. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Königlichen Realgymnasiums in Zittau. Ostern 1899.

S. Lublinski, Jüdische Charaktere bei Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig. Litterarische Studien. Berlin 1899.

Johannes Krumm, Friedrich Hebbel. Der Genius „die künstlerische Persönlichkeit“. Drama und Tragödie. Drei Studien. Flensburg 1899.

J. Collin, Die Weltanschauung der Romantik und Friedrich Hebbel. Grenzboten 1894. Bd. I. 141 ff. 244 ff.

Eduard Kulke, Erinnerungen an Friedrich Hebbel. Wien 1878.

Ich citiere:

Hebbel's Werke	=	W. I.—XII.
Hebbel's Tagebücher	=	T. I. II.
Hebbel's Briefwechsel	=	Br. I. II.
Hebbel's Briefwechsel. Nachlese	=	Br. N. I. II.
Kuh's Biographie Hebbel's	=	Kuh I. II.

Die den Seitenzahlen beigefügten Bezeichnungen o. (= oben), m. (= Mitte), u. (= unten) geben an, auf welchem Drittel der Seite die betreffende Stelle zu finden ist.

Inhalt.

Einleitung.

Erster Teil.

Allgemeine Weltanschauung.

Erste Abteilung.

Hebbel's Metaphysik und die sie ermöglichende Betrachtungsweise.

Zweite Abteilung.

Der Pantragismus als Norm für Hebbel's gesammtes Denken.

Zweiter Teil.

Das Drama.

I. Die Tragödie.

Dritter Teil.

Lyrik und Musik.

Vierter Teil.

Die Sprache.

Fünfter Teil.

Die ästhetische oder innere Form.

Anhang.

[1] Die nicht eingerückten Teile des Textes Seite 295 ff. bilden ein fortlaufendes Referat über Solger's bezw. Schelling's Lehren, während die eingerückten Teile als Anmerkungen dazu zu betrachten sind.

Einleitung.

I. Über den in der vorliegenden Untersuchung zu gewinnenden Standpunkt und über die Eigenart der Persönlichkeit und der reflektierenden Natur FRIEDRICH HEBBEL's.

Es ist keine freudige, keine erhebende Empfindung, die als Gesammteindruck zurückbleibt, wenn man sich mit den Werken FRIEDRICH HEBBEL's, mit seinen Tagebüchern und seinen Lebensschicksalen vertraut gemacht hat.

Ich habe mich bemüht, in der vorliegenden Untersuchung unter anderm zu zeigen, dafs bei HEBBEL Leben und Dichten aufs Engste zusammenhingen, ja zum Teil zusammenfielen, dafs Ästhetik und erworbene Lebensphilosophie so innig in ihm verflochten waren, dafs sie oft nicht mehr von einander zu trennen sind. Mit der künstlerischen Phantasie philosophierte und erlebte er, der Dichter trug den Philosophen, den Ästhetiker, den Menschen; seine Philosophie ist eine Lebensästhetik, seine Ästhetik eine ästhetisierende Lebensphilosophie. Der Kern beider aber, aus dem sie alle ihre Wurzeln herleiten, ist ein transcendent-ethischer. So erlangt FELIX BAMBERG's treffender Ausspruch, dafs HEBBEL's Dichtergenie weniger das Ausströmen einer reichen Begabung, als vielmehr die Form und Versöhnung suchende Gesammtmasse seines innern und äufsern Lebens sei (T. I. VII m.), eine erhöhte Bedeutung. „Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums, Form zu erlangen" (T. II. 1 u.), sagt der Dichter selbst in einer Betrachtung über die eigenen Tagebücher.

Wenn dem vom Schicksal gemifshandelten Knaben, Jüngling und Mann, der von jedem Kreis, worin man das Leben bescheiden geniefst, sich ausgesperrt sah (T. II. 115 m.), und der sich dennoch so trotzig und unfügsam emporrichtete, wenn diesem mühsam von allen Misèren

sich losringenden Leben auch in spätern Tagen die Sonnenstrahlen nicht gefehlt haben, so erscheint doch sein Glück als ein leicht verletzbares, wie eine kaum geheilte Wunde, die der Schonung und des Schutzes bedarf. Es liegt viel Unversöhntes und wenig Befreiendes über dem Leben und Dichten dieses eigenartigen Mannes. Im Anschlufs an BAMBERG's Wort aber kann man über HEBBEL's Werke den Ausspruch als Motto setzen, der sich unter der Bezeichnung „Meine dichterischen Arbeiten“ im Tagebuch findet:

„Abgestofsne Blütenschaalen,
Drin die Frucht, die ernste, schwoll!

Wenn wieder eine fällt: Beweis, dafs die Frucht selbst sich vergröfserte. Mag also mit jenen der Wind spielen!“ (T. II. 280 u.)

Allein es däucht ihm eine Sünde wider den heiligen Geist der Wahrheit, wenn ein Dichter seinen Werken eine Versöhnung einzuhauchen sucht, von der er selbst noch fern ist (T. II. 259 u.). So dürfen wir annehmen, dafs er selbst in sich Versöhnung und Ausgleich gefunden hat, wenn auch wir in seiner Tragödie nicht immer zu ihnen gelangen, so versöhnend und ausgleichend sie auch, wie wir noch sehen werden, sein soll.

Wir empfangen von der HEBBEL'schen Tragödie, wenn es erlaubt ist, in einem Vergleich einen emphatischen Ton anzuschlagen, nicht den Eindruck eines Helden, der vor unsern Augen kämpfend und ringend zusammenbricht, sie gleicht vielmehr einem Adler, der mit zerschossenen Flügeln am Boden flattert; wir werden nicht in einen Tempel geführt, in dem die mächtigste Erschütterung uns noch zu erheben vermag, wir werden in einem Richtersaale festgehalten, in dem ein rächendes und strafendes Geschick uns unsichtbar umstreift, und in dem wir eine ernste und strenge, sittliche Belehrung zu gewärtigen haben, die nichts Befreiendes an sich hat. VOLKELT weist in seiner Ästhetik des Tragischen wiederholt darauf hin.

Indessen vermeidet HEBBEL das direkt Empörende und streift nur ab und zu an das Gräfsliche, fast überall aber dämpft er das jähe Auflodern unsers Entsetzens durch das Beklemmende und Niederdrückende, das seinen Schöpfungen eigen ist. Es frägt sich, was dazu berechtigt, einen so hohen Mafsstab an die Werke des Dichters zu legen. Ich meine, der Mafsstab, den er selbst an die Werke anderer legte, wenn es sich um eine allgemeine Würdigung von grofsen Gesichtspunkten aus handelte. Er hat, wie wir im Laufe dieser Untersuchung noch sehen werden, SCHILLER mehr als einmal

völlige Ideenlosigkeit und grenzenlose Nichtigkeit vorgeworfen, er hat ein scharfes Auge und eine scharfe Zunge für Mängel Goethe's (W. X. 45, 46 o., 189 m.; Br. N. II. 118 m.), er verweist Calderon[1] von den höchsten Stufen in der Rangordnung der Dichter (W. X. 44 u.), er läſst Byron[2] nur in sehr beschränktem Maſse gelten (W. XII. 268 ff.), ja er erkennt den von ihm unendlich verehrten Shakespeare eigentlich auch nicht voll an, denn nur durch seine besondere künstlerische Beschaffenheit lassen sich, so wird uns gesagt, seine durchgängigen Abweichungen von den „allgemeinen Kunstgesetzen" rechtfertigen (T. II. 179.).

Wenn ich von einem solchen Maſsstabe spreche, so kann dies nicht so gemeint sein, als wollte ich Hebbel's Werke und Leben einer Kritik im engern Sinne unterziehen. Es kann weder meine Aufgabe sein, noch fühle ich mich dazu berufen, diesen Mann, dem in der Litteratur seit Jahrzehnten ein bestimmter und bedeutungsvoller Rang angewiesen ist, mit Lob oder Tadel zu bedenken, aber ich meine, daſs sich seine Dichtungen, wie auch sein Leben, einer kritischen Beurteilung nicht entziehen, wenn durch dieselbe eine Erläuterung und Erklärung seiner ganzen Denkweise und speciell seiner ästhetisch-philosophischen Anschauungen erleichtert wird; und dies wird um so eher der Fall sein, als, wie ich schon hervorhob, sein Leben oder besser Erleben mit seinem Denken, Dichten und Sinnen aufs Engste zusammenhing. Für diese kritische Beurteilung aber möchte ich den angedeuteten Maſsstab gewinnen, denn für das Formen eines charakteristischen Bildes scheint mir die glättende und beschönigende Hand nicht geeignet, mit der z. B. Emil Kuh so oft Rauhes und Schroffes in Hebbel's Eigenart mildert und die Ecken und Kanten seines Wesens abzuschleifen bemüht ist. Solche Mängel und Eigentümlichkeiten, von welchen eine stark ausgeprägte, groſse und heftig sich äuſsernde Individualität wohl nur in den seltensten Fällen ganz frei sein wird, sind als ein Beitrag zum Verständnis der gesammten Persönlichkeit hinzunehmen. Sie zu bekritteln, erscheint mir ebensowenig zweckmäſsig, als das Bemühen, sie zu verdecken, ihren Träger als einen nach allen Richtungen

[1] Hebbel's Urteil über Calderon scheint von Solger beeinfluſst worden zu sein. Vgl. Solger, Vorlesungen über Ästhetik 227 m., 240 u., 319 u. 320 o.

[2] „Lord Byrons ganze Poesie kommt mir vor, wie ein absichtlich in die Länge gezogener Selbstmord aus Spleen. Der edle Lord schabt ohne Unterlaſs an seiner Kehle, aber mit dem Rücken des Rasiermessers, anstatt mit der Schneide" (T. II. 423 o.).

innern und äufsern Lebens gleich vortrefflichen und vollkommenen Menschen hinzustellen und ihn mit einem nach allen Seiten strahlenden Glorienschein zu umgeben, für den der also „Gerettete“ sich unter Umständen selbst bedankt haben würde.

Die Kluft zwischen Wollen und Vollbringen, die wir in HEBBEL's dichterischen Werken entdecken, zeigt sich auch in seinen ästhetischen Schriften; auch hier hat sein Kennen vor seinem Können, wie TH. POPPE es nennt (Palaestra VIII. 54 m.), einen erheblichen Vorsprung, wobei jedoch unter „Kennen“ mehr das zu verstehen ist, was er zu leisten beabsichtigte.

So sagt er mit einem gewissen Anhauch souverainer Herablassung, der ganze Mensch in seinem Verhältnis zur Welt, ja zu sich selbst, beruhe auf der Sprache (W. XII. 112 u.), und KANT, der die Sprache auch nicht der flüchtigsten Prüfung unterzogen habe, hätte sich durch ihre gründliche Betrachtung manche Mühe ersparen können, die er sich nun machen mufste, um auf einem Umwege zu seinem Resultate zu gelangen, das auf dem nächsten zu erreichen gewesen wäre (W. XII. 112 m. u.). Und ferner: aus dem Unterschiede zwischen Natur und Kunst, der darauf beruhe, dafs jene sich nicht ins Enge zusammenziehen, diese sich nicht ins Unermefsliche ausbreiten könne, aus diesem Unterschiede liefsen sich die Grundgesetze der Kunst und die meisten Probleme der Natur ableiten (T. II. 179 m.). Wer erwartet hier nicht eine tiefe und überraschende Belehrung? Aber sie wird uns nur in sehr geringem Mafse und äufserst fragmentarisch zu Teil. Indessen haben wir in HEBBEL einen durchaus ernst zu nehmenden Mann vor uns, wir können nicht annehmen, dafs er solche Betrachtungen leichtfertig und von oben herab hingeschrieben hat, nur um seinen Bogen zu füllen und sich mit dem Nimbus tiefer Gelehrsamkeit zu umgeben. Wir werden daher diese Erscheinung aus seiner innersten Natur zu erklären haben, beziehungsweise aus jener eine Erklärung dieser anstreben müssen.

Ich glaube, es ist nicht zuviel gesagt, wenn man behauptet, dafs HEBBEL durchweg, im Leben und Dichten, kein Forum anerkannte, vor dem er hätte bestehen müssen, keiner Autorität sich fügte, niemandem den eigenen Willen unterordnete, als sich selbst.[1] So fand er denn auch mit einem instinktartigen Scharfblick fügsame Naturen heraus, und gerade die Fügsamsten der Fügsamen waren

[1] Vgl. den Ausspruch GRILLPARZER's über HEBBEL (T. II. 499 u.).

es, die mit den engsten Banden an ihn geknüpft waren: wahrhafte Engel, wie seine Gattin und Elise Lensing, und ein seltenes Muster von Gutmütigkeit und Anhänglichkeit, wie Emil Kuh. Auch seines früh verstorbenen Jugendfreundes Rousseau ist hier zu gedenken. Des Erstern Schicksal gewinnt einen tragischen Anstrich, wenn wir uns vom Herausgeber seiner Biographie Hebbel's sagen lassen, daſs er sein Leben an dieses Werk gesetzt, ja, daſs es ihm sein Leben gekostet habe (Kuh I. VII. m.).

Jedem Zwange abhold (vgl. Br. II. 477 m.), hat Hebbel nie einen bürgerlichen Beruf ausgefüllt und wohl auch nie das Bedürfnis nach einem solchen gefühlt.[1] Selbst in den Zeiten bitterster Not, in denen er fast ausschlieſslich von den Zuwendungen Elise Lensing's lebte, schreibt er an die Schoppe, er betreibe seine Studien ganz privatim und ohne die geringste Rücksicht auf eine Stellung im Leben, auf die er Verzicht leiste, weil er auf vieles Andere Verzicht leisten könne (T. I. 64 u.), und immer wieder weist er das Ansinnen, sich doch endlich zu einem Berufe oder zur Annahme einer Stellung zu entschlieſsen (Kuh II. 138 m.), nicht ohne eine gewisse Indignation zurück; er zog es vor, auf „vieles Andere" Verzicht zu leisten. —

Aus diesem Abschütteln jeglichen Zwanges[2] werden wir alles das verstehen, was Kuh als „Königslaunen" Hebbel's bezeichnet (Kuh II. 633 m.—634), und es begreiflich finden, daſs er sein Begehren nach Bevormundung und Alleinbesitz seiner Freunde gar noch vor seinem Gewissen als hohe, sittliche Anforderung zu beglaubigen suchte (Kuh II. 422 o.), daſs er Kuh, dem es gestattet war, bis zu dem Augenblick bei ihm zu bleiben, in dem er zu dichten begann, daſs er ihn, wenn dieser Augenblick gekommen war, mit jener Handbewegung (Kuh II. 655 m.) verabschiedete, der Hebbel selbst einem König gegenüber, dessen Mildthätigkeit er ansprach, zuvorzukommen wuſste (Kuh II. 12 u.), ja daſs der Dichter sich allen Ernstes einbildete, er könne einen Menschen, den er beseitigen wollte, durch die bloſse Koncentration seines Willens aus der Welt hinausdenken (Kuh II. 640 o.). Freilich wird Hebbel

---

[1] Als den Ausdruck eines solchen Bedürfnisses wird man seine Äuſserung an Uechtritz (Br. II. 233 m.) kaum gelten lassen. Vgl. die interessante Äuſserung an die Prinzessin Wittgenstein Br. II. 477 m.

[2] Vgl. seine Schroffheit gegen Gutzkow (T. I. 231 u.) und seinen Widerwillen, offenbare, metrische Fehler in seinen Gedichten abzuändern (Kuh II. 571 m. u.). Hebbel's Verhältnis zu Uhland (vgl. T. I. 244 u., 245 o.) zeigt, daſs er das Persönliche seinen künstlerischen Überzeugungen unterordnete.

Äufserungen, wie die letzte, wohl nur einem Publikum gegenüber riskiert haben, das ihn bereits stark verwöhnt hatte.

Dafs seine Eigenart, wie seinen Dichtungen, so auch seinen ästhetischen Schriften sich aufprägte, kann nicht überraschen. Aus ihr erklärt sich der polternde Dogmatismus seines Verfahrens, die apodiktische Art, mit der er seine Meinung mehr hinschleudert, als vorträgt. Wir vermissen daher auch durchweg eine klare Entwickelung, eine systematische Auseinandersetzung und einen exakten Aufbau.[1] Gleich fertig, aphoristisch, lakonisch hingeworfen, zum Teil dunkel und vieldeutig, gleichen seine Philosopheme vielfach Anmerkungen, zu denen wir einen Text wünschen, er spricht in Resultaten, zu denen wir die Berechnung aufstellen müssen, und seine Aussprüche gleichen Fialen und Bekrönungen, die zwar in den Himmel ragen, zu denen aber wiederum wir einen tragenden Unterbau zu konstruieren haben. Man kann über seine ästhetischen Schriften nicht die Worte setzen, die er an Schiller richtet:

> „Unter den Richtern der Form bist Du der Erste, der Einz'ge,
> der das Gesetz, das er giebt, gleich schon im Geben erfüllt."
> (W. VII. 210 o.)

Es liegt etwas wie Selbsterkenntnis in diesem Distichon. Wenn wir auch dem Dichter in der Behandlung ästhetischer Fragen gern jede Freiheit zugestehen und nachsehen, so bleibt es doch verwunderlich, dafs Hebbel, der öffentlich als Kunstrichter auftrat, der mehr als eine ästhetische Kontroverse ausfocht, der in ästhetischen Fragen angriff und noch mehr angegriffen wurde, ja der jahraus, jahrein einen sehr grofsen Teil seiner Zeit mit Nachdenken und Gesprächen über diese Dinge zubrachte, dafs er es nicht unternahm, an eine zusammenhängende Darstellung seiner Anschauungen zu gehen. Sein Bedürfnis, sich ästhetisch auszusprechen, war gewifs grofs, schickte er doch mehreren seiner Dramen deren ästhetische Rechtfertigung voraus. (Vgl. Kuh I. 511 u., 512 o.) Er hat zu Zeiten einen entschiedenen Widerwillen gegen eine Beweisführung oder eine dieser nahe kommende überzeugende Entwickelung gezeigt. So sagt er in seiner Schrift „Mein Wort über das Drama", er glaube,

---

[1] Höchst charakteristisch bekennt er der Prinzessin Wittgenstein, ihre Kritik seiner Aufsätze sei vortrefflich, und gern würde er sich nach ihr richten, aber er könne sich nun einmal nur aphoristisch äufsern und lege darum seine Kunst- und Weltanschauung am liebsten in Epigrammen nieder, wenn er nicht mündlich andere zur Adoption seiner Gedanken veranlassen könne, was er freilich vorziehe (Br. II. 481 o.).

Dank zu verdienen, dafs er die „paar Dogmen“, die er hier näher bestimmen wollte, „ohne Umschweife“ gegeben habe und „nicht nach Art der gelehrten Handwerker den ganzen dramatischen Katechismus repetirte“ (W. X. 26 o.). Die „Methode“ aber ist ihm ein „abschreckendes Handwerkszeug“ (W. X. 33 u.).[1] Wiewohl der Einflufs seiner Unfügsamkeit auf seine Werke schwieriger nachzuweisen ist (bei den lyrischen spürt man ihn am ehesten), so ist er doch vorhanden und auch empfunden worden. In einem allerdings etwas übertriebenen Schreiben sagt ihm ein Bekannter, Braun von Braunthal, Folgendes: „Es fehlt Ihnen, vor allem, am Princip der Liebe. Was Ihnen Natur an Kraft zu lieben gegeben haben mag, vergeudeten Sie an sich selbst. Daher kommt es, dafs alle ihre Dichtungen kalt lassen; es mangelt ihnen allen eben das kleine Etwas“. (Princip der Liebe.) (Br. II. 375 m.) Leider ist es mir nicht bekannt, was Hebbel zu diesen zwar zu weit gehenden, aber im Kern sehr wahren Worten gesagt hat.

Hebbel klagt selbst über seine Unfähigkeit, Abhandlungen zu schreiben (Br. I. 292 m. u.) und erklärt anderseits auch wieder, gerade in polemisch-kritischen Aufsätzen besonders klar zu sein. Einmal jedoch hat er sich einem Zwange, seine Ansichten zu entwickeln, gefügt und erkannte er ein Forum an, vor dem er zu bestehen hatte. Das Resultat dieser Fügsamkeit ist seine Doktordissertation und die Beantwortung der ihm von der philosophischen Fakultät zu Erlangen vorgelegten Fragen. Kleine Bruchstücke aus beiden finden sich im Tagebuch (T. II. 95/6, 104/5). Ich bin leider nicht in der Lage, die unverkürzten Originale mitteilen zu können; sie sind in Erlangen nicht vorhanden, also wohl verloren gegangen. Dies ist um so mehr zu beklagen, als sie nicht nur psychologisch interessant, sondern auch für Hebbel's Ästhetik ein sehr wertvolles Dokument gewesen wären, wie aus den Bruchstücken zu ersehen ist. Wir finden in ihnen die Schuldfrage und die Stellung, welche die Kunst innerhalb des Weltganzen einnimmt, kurz und präcis behandelt, wie sonst nirgends in seinen Werken, und der Ton, den er hier anschlägt, zeigt weniger, wie sonst, die Absicht, seine Meinung zu verteidigen, als vielmehr, sie klar und verständlich zu machen, wenn

---

[1] Hebbel weist an dieser Stelle darauf hin, dafs er es für eine Beleidigung des Publikums halte, seinen Gedankengang im Einzelnen zu geben; er will nur das darbieten, was er aus als bekannt vorausgesetzten Prämissen neu gewinnt. Der Erfolg war freilich der, dafs er mifsverstanden wurde oder einer böswilligen Kritik Angriffspunkte darbot.

auch der Stil an denjenigen der Vorrede zur „Maria Magdalene"[1] erinnert, die schon durch ihren ungeheuerlichen Periodenbau zu einer qualvollen Lektüre wird. Immerhin wird der Vergleich zeigen, dafs sich HEBBEL klar ausdrücken konnte, wenn er wollte, oder besser, mufste; gesteht er doch selbst: „Was mir fehlt, ist der Zwang zum Schreiben" (T. II. 204 u.). Dies nicht zum Vorwurf, sondern nur zur Charakteristik seiner Eigenart, in der wir mit BAMBERG die Form und Versöhnung suchende Gesammtmasse seines innern und äufsern Lebens erblicken müssen. Es gilt dieses Wort übrigens in seiner allereigensten Bedeutung, worauf ich am Schlusse dieser Untersuchung hinweisen werde.

In der That, die Aufsätze HEBBEL's, in denen er seine ästhetischen und philosophischen Ansichten niederlegte, sowie die zahlreichen Aphorismen in den Tagebüchern, sind, so sehr man diesen auch den Wunsch, veröffentlicht und gelesen zu werden, anmerkt (vgl. T. I. 5 m.), nicht sehr geeignet, ein klares Bild der Anschauungen des Verfassers zu geben; ihr Eigentümliches beruht mehr darauf, dafs sie uns, unter der Voraussetzung der Bekanntschaft mit HEBBEL's Theorie, ein Bild seines Geisteslebens enthüllen, sie wirken wie Farbenstriche und Beiträge zu einer geistigen Autobiographie.

2. Vergleich mit SCHILLER. Ausschliefslich dichterische Entwickelung HEBBEL's.

Der Vergleich mit SCHILLER, der ebenfalls seine ästhetischen Anschauungen niederlegte, stellt sich leicht ein und ist lehrreich. Man könnte sagen, SCHILLER zeigt uns, was er fand, und HEBBEL das, was er suchte. SCHILLER ist immer ruhig und abgeklärt, bei HEBBEL kündigt sich schon in dem polternden Ton, dem sprungartigen Gedankengang, in den nervösen Perioden der unruhig nach einer Form suchende Geist an. Dort zeigt uns ein geklärter, beruhigter Geist in seinem reinen Spiegel ein sorgfältig gemaltes Bild, hier stehen wir auf vulkanischem Boden, der die Spuren aller

---

[1] Die von BAMBERG mitgeteilte Äufserung HEINE's über diese Vorrede, „es verstehe sie kein Mensch" (Br. I. 252 o.), ist bezeichnend genug. Der Meinung BAMBERG's, der sie übrigens veranlafste (Br. II. 189 o.), und ihre formalen und stilistischen Vorzüge preist, kann ich mich durchaus nicht anschliefsen; sie erfordert, um geniefsbar zu werden, geradezu ein Studium und eine Vertrautheit mit HEBBEL's Theorie.

Eruptionen trägt, die ihm seine Gestalt gegeben haben, man vergifst über dem Gesagten selten den Verfasser, alles hat einen stark subjektiven Charakter. Er selbst äufsert sich einmal über die Möglichkeit einer subjektiv stark modificierten Betrachtungsweise wie folgt: „Die einzige Wahrheit, die das Leben mich gelehrt hat, ist die, dafs der Mensch über Nichts zu einer unveränderlichen Überzeugung kommt, und dafs alle seine Urteile Nichts, als Entschlüsse sind, Entschlüsse, die Sache so oder so anzusehen“ (T. II. 183 u.).

Wir werden immer an das aus den Tiefen seines Innern sich losringende Werden seiner Gedanken erinnert, und dieses Werden ist ein gewaltsames; seine Ausführungen tragen das Gepräge des mühsam Gewordenen und gewaltsam Hervorgebrochenen zugleich. Dafs dies schon äufserlich bemerkbar ist, rechnet er sich keineswegs zum Vorwurf an: „Bei Vergegenwärtigung der Zustände in ihrer organischen Gesammtheit erheben sich Verwickelung und Verworrenheit des Periodengefüges, Widerspruch der Bilder, zu wirksamen Darstellungsmitteln, hier ist das Ringen nach Ausdruck selbst Ausdruck“ (W. X. 71 m.; T. II. 518 u.).

Man hat Schiller den Dichter der Kant'schen Philosophie genannt; in noch viel höherm Grade ist Hebbel als Dichter der absoluten Philosophie zu bezeichnen. Wenn er selbst einmal von der Entwickelung des Kunstphilosophen Schiller spricht, so können wir von einer Entwickelung des Kunstphilosophen Hebbel nicht reden. Ein und derselbe Grundgedanke durchzieht seine Axiome und Aphorismen, die, wie auch seine gröfseren Abhandlungen, mehr Protuberanzen, als Ausstrahlungen einer absoluten Centralsonne vergleichbar sind. Alle seine Äufserungen, zu welcher Zeit sie auch abgefafst sein mögen, zeigen eine grofse Ähnlichkeit und Verwandtschaft, wenn wir dasjenige abrechnen, was der Druck äufserer Verhältnisse ihm in jüngern Jahren an pessimistischer Bitterkeit abprefste. Dafs Hebbel der Dichter der absoluten Philosophie genannt werden kann, wird sich im Laufe dieser Untersuchung aufs Deutlichste zeigen; dafs er lediglich als Dichter, nicht aber als Philosoph und Ästhetiker eine Entwickelung durchgemacht hat, darauf kann ich hier nicht näher eingehen, da ich in meinen Ausführungen die Kenntnis alles Folgenden voraussetzen müfste. Ich werde daher diese Punkte in einem Anhange behandeln.

3. Ein Grundgedanke. Verhältnis Hebbel's zur absoluten Philosophie.

Den Grundgedanken, auf dem Hebbel's Ästhetik, Lebensphilosophie und Metaphysik sich erheben, könnte man bezeichnen als ein pantheistisch-symbolisierendes Weiterspinnen der Lehre von der Idealität des Raumes und der Zeit in eine transcedente Ethik mit, wenn auch lebenbejahender, so doch auf eine Entindividualisierung abzielender Tendenz.

Der Einfluſs Kant's ist wegen der erst später erfolgten Bekanntschaft des Dichters mit ihm ausgeschlossen, ebensowenig ist er direkt von jener Lehre ausgegangen, wenn ihm ihr Grundgedanke auch nicht fremd war.[1]

Es frägt sich, wie Hebbel zur absoluten Philosophie steht, deren Charakter seinem System auf das Unverkennbarste aufgedrückt ist. Von Vertretern dieser Philosophie kommen Solger, Schelling und Hegel in Betracht. Hebbel's System, der Pantragismus, ist eine einseitig auf das Drama zugeschnittene Welt- und Kunstanschauung, und man gerät leicht zu der Annahme, daſs der Dichter das, was ihm von der Philosophie seiner Zeit, besonders in der entscheidenden Zeit seines Münchner Aufenthaltes, bekannt wurde, adoptierte und, seinen dramatischen Gedanken gemäſs, umgestaltete. Indessen würde dies bei Hebbel einen bereits vor dieser Berührung erworbenen Standpunkt voraussetzen, von dem in der That nicht abzusehen ist, ja er ist in einer so entschiedenen Weise vorhanden, daſs von einem Einfluſs des genannten Philosophen auf Hebbel schlechterdings kaum gesprochen werden kann. Es ist dies eine höchst sonderbare Erscheinung; der Wesselburener Maurerssohn bezieht nach einer im Vergleich zu einer Gymnasialbildung höchst lückenhaften und abgekürzten Vorbereitung die Universität und bringt für die hochentwickelte und schwierige Philosophie seiner Zeit die leitenden Grundgedanken fertig mit, ja er trägt ein ganzes System in sich, das aus dem Geiste dieser Philosophie hervorgewachsen ist und ihr gegenüber einen festen und eigenartigen Standpunkt bedeutet, der in der Geschichte der Philosophie und der Ästhetik nicht zu vernachlässigen sein wird. Es ist ein sehr merkwürdiger Anblick, zu sehen, wie der Geist einer Zeit, von nationalen Eigentümlichkeiten modificiert, einem unsichtbaren Fluidum gleich, alles durchdringt, was er gebiert, wie

[1] Schon 1835 schreibt er in sein Tagebuch, es gäbe gewisse Grundbegriffe, die der Seele angeboren sein müſsten, und zu diesen gehören Raum und Zeit. (T. I. 14 m.).

er allen Produkten seine Signatur aufdrückt, die wir in allen Gegenständen, Anschauungen, Bestrebungen, Kunstwerken wiederfinden, die uns aus monumentalen Bauwerken anblickt, wie aus den geringfügigsten Gebrauchsgegenständen, aus Gemälden, wie aus Vignetten oder Monogrammen, aus den sublimen Produkten des Geistes, wie aus den schlichtesten und naivsten Äufserungen desselben. Hebbel ist im stärksten Sinne des Wortes Kind seiner Zeit, durchaus erfüllt von dem, was man in weitester Bedeutung ihren Stil nennen kann, und er ist wohl auch aus diesem Grunde nicht epochemachend gewesen. Wie er als Dichter keine Schule gemacht hat, so war ihm dieses auch als Philosoph oder als Ästhetiker nicht beschieden. Der äufsere Grund für das Letztere liegt in der Undeutlichkeit, Unklarheit und, wenn man so sagen darf, Unhandlichkeit der Form, in der er sein System niederlegte.

Wir haben anzunehmen, dafs Hebbel zu seinen Anschauungen durch eigenes Nachdenken gekommen ist. Seine Tagebücher beginnen mit dem 23. März 1835, d. h., als er 22 Jahre alt war. Kuh giebt an, dafs er an einem Spätwintertage des Jahres 1835 zu seinem ersten längern Aufenthalte in Hamburg eintraf (Kuh I. 185 m.), es müfsten also die ersten Tagebuchnotizen noch aus Wesselburen stammen, was Hebbel auf dem Titelblatt allerdings nicht mit vermerkt hat (T. I. 3). Er schreibt nun an Brockhaus über den Abschlufs seiner Entwickelung Folgendes: „Ich habe seit meinem 22sten Jahre, wo ich den gelehrten Weg einschlug und alle bis dahin versäumten Stationen nachholte, nicht eine einzige wirklich neue Idee gewonnen; Alles, was ich schon mehr oder weniger dunkel ahnte, ist in mir nur weiter entwickelt und links und rechts bestätigt oder bestritten worden.“ Die Einsamkeit seiner Jugend, so fährt er fort, habe seinen ursprünglichen Kern zusammengehalten und sie habe zu der Zeit ihr Ende genommen, als der individuelle Mensch in ihm seine feste, unzerstörbare Form ein für allemal gewonnen gehabt habe (Br. N. I. 412 u., 413 o.). An derselben Stelle lehnt er den Einflufs Schelling's ab; er habe bereits zu einer Zeit, da er Schelling's Namen noch nicht kannte, ein Gedicht geschrieben, in dem man einen Beweis für sein tiefes Eindringen in das erste Stadium der Schelling'schen Philosophie habe erblicken wollen. In demselben Briefe verwahrt er sich gegen den Einflufs Hegel's: seine Studien haben sich darum bald ausschliefslich der Geschichte und Litteratur zugewendet, „weil ich bald die Erfahrung machte, dafs ich der Philosophie trotz aller Anstrengungen, an denen ich es wahr-

lich nicht fehlen liefs, Nichts abzugewinnen vermogte. Ich habe oft lächeln müssen, wenn eine gewisse Kritik, die Autonomie des menschlichen Geistes verkennend, und nicht ahnend, dafs der allgemeine Gehalt der Menschheit jedem bevorzugten Individuum zugänglich seyn und in ihm eine neue Form finden mufs, in meiner Anschauung der Welt und der Dinge den Hegelianismus zu wittern glaubte. Was ich als Poesie ausschwitzen soll, mufs ich, wenns nicht mein eigen ist, doch erst als Philosophie eingesogen haben, und ich erinnere mich noch des Moments, wo ich die Hegelsche Logik und mit ihr den ganzen Hegel für immer aus der Hand legte, weil ich die Identität von Seyn und Nicht seyn absolut nicht begreifen konnte: wer aber auf der Schwelle schon stolpert, wird die Geheimnisse des Hauses gewifs nicht entdecken" (Br. N. I. 415 o. m.).

Ähnlich, wie von Schelling, sagt er von Hegel, man habe ihn auf Grund eines Gedichtes aus seinem 18. Jahre, in dem er Hegel's Namen noch nicht kannte, für einen Schüler und Anhänger dieses Philosophen ausgegeben, mit dessen Werken er erst in Kopenhagen vertraut geworden sei (Br. N. I. 151 m.).

In Bezug auf den Besuch Schelling'scher Vorlesungen in München berichtet Kuh, Hebbel habe später geäufsert, ihm sei dabei gar oft das Hexeneinmaleins eingefallen (Kuh I. 297 o.)[1]. Schelling's und Hegel's Werke hat Hebbel, wie er selbst berichtet, im englischen Garten zu München, wo er in ihnen las, buchstäblich mit Füfsen getreten, weil sie ihn verrückt machten (Br. II. 7 m.). Von der seit Kant hervorgetretenen Philosophie sagt er, sie habe den allgemein-menschlichen Bildungsprocefs mehr verwirrt, als gefördert (T. II. 209 u., 210 o.). Hegel ganz besonders wird wiederholt und energisch als Lehrer abgelehnt;[2] zwar ist seine Lehre von der Schuld dieselbe, wie diejenige Hebbel's, dessen ganzes System eigentlich nur eine Ausdehnung jener Lehre von der Realdialektik der sittlichen Substanz über die ganze Welt ist, jedoch hat Hebbel selbst diese grofse Ähnlichkeit erst später entdeckt, als seine Anschauung längst feststand (T. II. 81 o.).[3] So entdeckt er auch im März 1847, dafs seine Ansicht über die materielle Geschichte mit derjenigen Kant's übereinstimme (T. II. 252 u., 253 o.). Solger wird indessen von Hebbel als Lehrer seiner Jugend bezeichnet, den er

---

[1] Vgl. T. I. 36 u.

[2] T. II. 91 m., 118 u., 178 o., 217 m., 355 m., 409 o.; W. X. 97 o.

[3] Böhrig, (Carl, die Probleme der Hebbelschen Tragödien) meint, dafs Hebbel den Hegel'schen Schuldbegriff übernommen habe (14 m.).

eifrig studiert habe (Br. II. 234 o.).[1] Auf Einflüsse von SCHELLING und GÖRRES weist KUH hin (KUH I. 297 ff., 302 o.), und HEBBEL selbst schreibt an König Maximilian II., er habe in München, das er als seine zweite Vaterstadt betrachte, unter unsterblichen Lehrern dem Studium obgelegen (Br. II. 490 o.). Wir werden jedoch diese Einflüsse, wenn überhaupt von solchen zu reden ist, durchaus nicht hoch anzuschlagen und daran festzuhalten haben, daſs HEBBEL's System bereits vorher in seinen Grundzügen feststand[2] und in der Folge durchaus selbständig weiter entwickelt wurde, und daſs die Philosophie seiner Zeit nichts vermochte, als ihm seine Ideen zu bestätigen oder zu bestreiten (Br. N. I. 412 u.), welches Letztere auf HEBBEL gewiſs keinen Eindruck gemacht hat. Wir haben demzufolge nicht von Einflüssen, sondern nur von Ähnlichkeiten und Verwandtschaft des HEBBEL'schen Systems mit der absoluten Philosophie zu reden. Ich werde hierauf im Laufe dieser Untersuchung und im Anhang näher eingehen.

In einer Betrachtung über die KANT'sche Philosophie sagt HEBBEL, sie besehe die Werkzeuge, mit denen der Mensch dem Universum gegenüber ausgerüstet sei, anstatt sie zu gebrauchen (T. II. 75 u.). Im Gegensatze hierzu rückt dann HEBBEL mit diesen Werkzeugen dem Universum, oder der Idee, welchem Ausdruck wir überall bei ihm begegnen, sehr energisch zu Leibe, wobei ihm freilich manchmal ein kleines Miſsgeschick begegnet (vgl. T. II. 75 m.). Das giebt seinen Aussprüchen in der ersten Zeit der Beschäftigung mit ihnen etwas Verblüffendes, und Worte wie „Schönheit ist das Genie der Materie", „Gott ist das Gewissen der Natur", „Das moderne Schicksal ist die Silhouette Gottes", „Genie ist Bewuſstsein der Welt", oder die Behauptung, daſs Gott nicht spricht, sind den erwähnten Fialen vergleichbar und werden erst nach der Konstruktion ihres Unterbaues verständlich. Dabei zeigt sich, wie ich schon hervorhob, deutlich, daſs HEBBEL seinen ursprünglichen Grundgedanken aufs Innigste erfaſst und immer beibehalten hat, und es findet sich nichts Widerspruchsvolles in seinen Ansichten; aber der Umstand, daſs sie uns als Konsequenzen längerer

---

[1] Am 14. Februar und 2. März 1838 empfing er, wie er bemerkt, SOLGER's Werke (T. I. 82 u., 83 m.).

[2] Die ersten dreiſsig Seiten der Tagebücher, die die Zeit vor dem Münchener Aufenthalt umfassen, enthalten bereits für sein System höchst wichtige Bemerkungen. Daſs er bereits sehr früh mit sich fertig war, zeigt die Notiz T. I. 131 m.

Denkprocesse, die wir erst anstellen müssen, entgegentreten, die Art, wie sie vorgetragen werden, das Alles spricht dafür, dafs er weniger durch exaktes Denken zu ihnen gekommen ist, als vielmehr auf intuitivem Wege, durch ein, in vertrautem Gebiete leicht sich einstellendes kontemplatives Phantasieren, und so können wir ihn in dem Sinne als einen Naturästhetiker bezeichnen, in dem man von einem Natursänger spricht.

Zur Charakteristik des Verhältnisses Hebbel's zu Kunst und Welt seien einige jener vieldeutigen Verse angeführt, die sich in einem seiner philosophischen Gedichte, „Das Sein" betitelt, finden:

. . . .
„So braust in wohl gemess'nem Tact
Dahin des Lebens Kataract,
Dafs jeder Tropfe, der entspringt,
Nach Maafs jedwedes Sein durchdringt,
Dafs alle Form nur Gränzen steckt,
Damit sie Eigenstes erweckt,
Und dafs das ungeheure All
Sich umwälzt in dem kleinsten Ball."

(W. VIII. 178 o.).

Sie wirken im Rahmen einer philosophischen Betrachtung, in welchem sie uns später noch einmal begegnen werden, fast rührend: mit dem innigen Ernst eines schauenden Kindes steht der Dichter den gewaltigen Problemen gegenüber, die trotz der tiefen und schlicht gehaltenen Erkenntnis nichts vom Geheimnisvollen und Gewaltsamen einer Naturkraft verlieren; alle Bitterkeit der Vergänglichkeit aber schlingt sich unvermerkt um den naiven Beschauer.

4. Art und Aufgabe der vorliegenden Untersuchung und ihre Quellen.

Betrachten wir zunächst die allgemeine Weltanschauung Hebbel's. Aphorismen zu einer solchen finden wir fast durchweg im Verein mit ästhetisch-metaphysischen Betrachtungen und seinen Ausführungen über das Drama, da, wie er hervorhebt, das Gesetz des Dramas dem Weltlauf selbst zu Grunde liegt (W. XI. 87 m.). Hieraus, sowie aus dem Umstande, dafs die Anschauungen Hebbel's, soweit sie hier in Frage kommen, als Variationen eines Grundgedankens anzusehen sind, ergiebt es sich, dafs ich verschiedene Punkte, wenn auch in verschiedener Beleuchtung, mehrmals werde zur Sprache bringen müssen, und dafs sich gewisse Wiederholungen sowie mehrfache Anführung besonders wichtiger Aussprüche nötig machen werden.

Wie nun HEBBEL's eigene Darstellung seiner Gedanken ein umfassendes System und eine zusammenhängende Darstellung vermissen läfst, so finden wir weder das eine noch die andere in der Litteratur über ihn.

Dieses System aufzustellen und die zusammenhängende Darstellung seiner Ansichten zu geben, soll die Aufgabe dieser Abhandlung sein.

Ich habe hervorgehoben, dafs HEBBEL's Ästhetik mit seiner Weltanschauung aufs Innigste zusammenhängt, und ihn als den Dichter der absoluten Philosophie bezeichnet, was in einem starken Sinne gilt; es würde also, wenn der Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ausschliefslich HEBBEL's Ästhetik wäre, ein Eingehen auf seine Weltanschauung und eine Darstellung derselben unerläfslich sein, was um so mehr der Fall ist, als es sich hier um eine Darlegung seines gesammten Systems handelt.

Was die Schriften HEBBEL's betrifft, aus denen wir eine Kenntnis seines Systems erlangen können, so kommen zunächst seine dramatischen Abhandlungen in Betracht. In erster Linie die Vorrede zu Maria Magdalene und das zu einer Refutation gegen HEIBERG erweiterte Wort über das Drama. Wie HEBBEL die Gewohnheit hatte, sich in endlosen Kunstgesprächen mit Freunden seine eigenen Gedanken klar zu reden, so sind auch diese Abhandlungen dem gleichen Bedürfnis entsprungen, der Dichter, ja wir können sagen der durch Mifsverstehen seiner Werke gereizte Dichter, der sich über die Probleme seiner Kunst klar zu werden und seine Theorie vor sich selbst aufs Neue zu rechtfertigen sucht, trägt den Ästhetiker; HEBBEL richtete diese Abhandlungen mehr an sich selbst, als an sein Publikum, und, zufrieden, sich vor sich selbst gereinigt zu haben, verzichtete er auf diejenige Klarheit, die nötig gewesen wäre, um auch nur etwas entfernter Stehende für sich zu gewinnen. Etwas Fertiges vorzutragen hat HEBBEL fast nie, einige kritische Betrachtungen ausgenommen; alles wird, er redet und schreibt sich seine Gedanken klar, und wenn er sagt, eine künstlerische oder wissenschaftliche Leistung fördere den Hervorbringer [1] an sich (Br. N. I. 240 m.), so hat er das gewifs selbst lebhaft empfunden.

---

[1] Es bezieht sich dies nicht auf die Konception des Vorzutragenden, sondern auf das Vortragen selbst; beide Vorgänge scheinen bei HEBBEL, jedoch nur bei seinen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen, zusammengefallen zu sein.

Die beiden genannten Schriften sind unstreitig das Gehaltvollste, was HEBBEL an zusammenhängenden Darlegungen seines Standpunktes geliefert hat, beziehen sich aber ausschliefslich auf die Tragödie. Die beiden anderen theoretischen Abhandlungen, über den Stil des Dramas und über das Verhältnis von Kraft und Erkenntnis im Dichter, halten durchaus nicht, was sie versprechen, und stehen an Gehalt weit hinter den zuerst genannten zurück, in denen HEBBEL's System im Extrakt enthalten ist. Die zahlreichen Kritiken geben Erläuterungen und Ergänzungen. Die Anschauungen über Lyrik und Komödie mufs man sich aus ihnen mühsam zusammensuchen, da über beide eine zusammenhängende Darstellung nicht vorhanden ist. Das Gleiche gilt von HEBBEL's Ansicht über die Sprache. Sehr wertvolle Ergänzungen und Erläuterungen zu den genannten Gegenständen liefern die Tagebücher, welche wohl als die wichtigste Quelle, jedenfalls aber als die umfassendste für sein gesammtes System zu bezeichnen sind, welches aus ihnen allein würde dargestellt werden können. Sie sind ferner die einzige Quelle für seine Philosophie, speciell für seine Metaphysik, und liefern die wichtigsten Beiträge zu der Lehre von der inneren Form. Freilich sind sie eine nicht leicht zu bearbeitende Quelle und erfordern eine grofse Vertrautheit mit ihnen; über Hunderte von Seiten hinweg sind Äufserungen verstreut, die sich auf einen und denselben Gegenstand beziehen. Man hat die Empfindung, als ob in ihnen HEBBEL's System zersprengt und über einen grofsen Raum verstreut oder wie ein Strom in Tausende von Tropfen verspritzt sei, aus denen man ihn wieder zusammenfliefsen lassen mufs. Ergänzungen zu den Tagebüchern bieten HEBBEL's Briefe an Elise Lensing; man ist erstaunt über diese Liebesbriefe, die gröfstenteils Metaphysik, Philosophie und Ästhetik enthalten, von denen, was bemerkenswert ist, HEBBEL's Briefe an seine Gattin völlig frei sind. Der übrige Briefwechsel ist wiederum als eine Ergänzung zu den bisher genannten Quellen zu betrachten, enthält aber durchaus nichts Grundlegendes. Die von RICHARD MARIA WERNER herausgegebene Nachlese bringt für Aufstellung des HEBBEL'schen Systems nichts Neues, wirft jedoch einige Lichter auf seine Entwickelung als Dichter, sowie auf diejenige, die ihn zu seinem System gelangen liefs. Fast noch wichtiger, als sein Briefwechsel, sind seine Epigramme, welche zu allen übrigen Quellen Ergänzungen und Bestätigungen liefern, und in denen er, freilich nicht immer zum Vorteil der poetischen Leistung, seine Welt- und Kunstanschauungen niederlegte (Br. N. I. 240 o.).

Dafs seine poetischen Schöpfungen als höchst wichtige, aufklärende Beispiele für die von ihm aufgestellten Lehren zu verwerten sind, ist selbstverständlich.

Von dem, was über HEBBEL geschrieben worden ist, war mir als Quelle nur KUH's Biographie von Bedeutung, einschliefslich dessen, was von anderer Hand stammt und von KUH mitgeteilt wird. Es ist jedoch zu bemerken, dafs KUH HEBBEL's System nicht erfafst hat.

Auf einige andere Arbeiten werde ich im Laufe dieser Untersuchung zu sprechen kommen, bezw. im Anhang eingehen.

Sehr bedauert habe ich es, dafs ich die im Erscheinen begriffene Gesammtausgabe der Werke HEBBEL's von RICHARD MARIA WERNER nicht benutzen konnte. Sie wird, nach den mir von Herrn Professor WERNER gütigst gestatteten Einblicken, durch ihre aktenmäfsige Genauigkeit und Vollständigkeit viele neue Belege und Bestätigungen zu HEBBEL's System bringen und im Gesammtbilde seiner Thätigkeit viele Lücken ausfüllen, die von den frühern Herausgebern durch nicht immer verständnisvolles Streichen und Kürzen offen gelassen worden sind. Dies ist um so mehr zu begrüfsen, als es bei HEBBEL's Lakonismus auf jedes Wort und auf die geringfügigste Äufserung ankommt.

Erster Teil.

Allgemeine Weltanschauung.

Erste Abteilung.

Hebbel's Metaphysik und die sie ermöglichende Betrachtungsweise.

I. Allgemeine Grundbetrachtung.

„— an Göttlichem darf
Nie freveln der Mensch! Großsprecherisch Wort
Der Vermessenen fühlt den gewaltigen Schlag
Der bestrafenden Hand
Und lehret im Alter die Weisheit." (Antigone.)

Dieses Wort des Sophokles als tragischen Kanon (W. X. 33 o.) bezeichnend, führt Hebbel in seiner Schrift „Mein Wort über das Drama" (W. X. 13 ff.) etwa Folgendes aus: Das „Göttliche", an dem der Mensch nie freveln soll, ist die „Idee", „das alles bedingende sittliche Centrum" im Weltorganismus.

Die Vereinzelung, das Einzelleben, vermag nicht Maſs zu halten, dehnt sich eigenmächtig aus, widerstrebt dadurch der Idee, beleidigt sie und gerät in Schuld. Diese, die „dramatische Schuld" (W. X. 14 o.), liegt im starren, eigenmächtigen sich Ausdehnen des Individuums, sie ist vom Menschen nicht zu trennen, sondern „mit dem Leben selbst gesetzt" (W. X. 35 o.), sie begleitet alles menschliche Handeln, liegt nicht in der Richtung des Willens, sondern in diesem selbst und kann daher durch gute, wie durch verwerfliche Thaten hervorgerufen werden (W. X. 14 o.). Hebbel verwahrt sich ausdrücklich dagegen, daſs, einem ersten Individuum gegenüber, das zu Beleidigende, das zu Überschreitende, in ein zweites oder drittes Individuum verlegt werde (W. X. 32 u., 33 o.).

Also die Idee wird beleidigt, und durch das Drama wird ihr „Satisfaktion" verschafft (W. X. 36 m.).

Man kann nun, nach diesen Ausführungen, mit Volkelt Hebbel's Theorie unter die Rubrik der „Überhebungstheorieen" setzen und sagen, daſs, wenn die Schuld schon mit dem Leben selbst ge-

setzt ist und im menschlichen Willen von vornherein liegt, die tragische Person sofort zu einem Frevler gebrandmarkt wird, und daſs das Leid, das ihr geschieht, als etwas Wohlverdientes, von vornherein restlos in die wünschenswerte Weltordnung Aufgehendes anzusehen ist (Volkelt, Ästhetik des Tragischen 105 ff.).

Wir können hinzufügen, daſs die tragische Person selbst bei dem besten Willen, und wenn sie sich die gröſste Mühe geben würde, sich frei von Schuld zu erhalten, doch dem „gewaltigen Schlag der bestrafenden Hand“ nicht würde entgehen können,[1] was dann die „sittliche Weltordnung“, also etwas, davor wir uns in Ehrfurcht zu beugen haben, in einem sonderbaren Lichte erscheinen läſst.

Volkelt führt aus Hebbel's Dramen einige Beispiele an, bei denen von einer Schuld oder von einer Maſslosigkeit und Überhebung nicht die Rede sein kann; Genoveva, Agnes Bernauer, Siegfried (ibidem 107) und Klara (252) in „Maria Magdalene“.

Indessen haben wir allen Grund, anzunehmen, daſs Hebbel diese einfachen Betrachtungen, die sogleich zu einer Ablehnung der Überhebungstheorie führen müssen, selbst angestellt hat, und daſs sich, wenn man ihm gerecht werden will, unter seiner „sittlichen Weltordnung“, seiner „Idee“, besonders aber unter seiner „Schuld“ etwas für das Drama Brauchbareres verbirgt, als es auf den ersten Blick erscheinen mag.

Durch eine einfache, allgemeine, im Geiste des subjektiven Idealismus gehaltene Betrachtung gelangt man zu denselben Resultaten, wie Hebbel.

a) Die „dualistische Form des Seins“.

Jedes Objekt existiert nur in Bezug auf ein erkennendes Subjekt. Als den Träger aller Existenz haben wir also das Subjekt anzusehen, das erkennende Individuum, welches sich demgemäſs als den Mittelpunkt der Welt betrachtet, die, in ihrer Beschaffenheit, gar nicht anders, als durch das erkennende Subjekt existierend, gedacht werden kann.[2] Dieses gilt von jedem Individuum, für welches demnach jedes andere zu einem winzigen Teile seines Vorstellungskomplexes, also der gesammten Auſsenwelt, zusammenschrumpft, wäh-

---

[1] Die Sündengeburt bedingt den Sündentod, sagt Hebbel selbst (T. I. 208 o.).

[2] Hebbel spricht diesen Gedanken gewissermaſsen empirisch aus: „Der Mensch kann eigentlich sein Ich aus der Welt gar nicht weg denken. So fest er mit Welt und Leben verwebt ist, glaubt er, seyen auch Welt und Leben mit ihm verwebt“ (T. I. 61 o.).

rend es für sich, in seinem Ich, zu einer die Welt umfassenden Gröfse anschwillt. Jedes Individuum betrachtet also sich selbst als ein Grofses, Umfassendes, Bedeutungsvolles und wird von jedem andern, welches sich selbst wieder für eben dieses Grofse, Umfassende und Bedeutungsvolle hält, als ein Bedingtes und verhältnismäfsig Geringfügiges angesehen. In dieser Auffassung liegt schon der Keim zum Tragischen, wie zum Komischen.

Betrachten wir anderseits die Individuen mit Kant als Erscheinungen in Raum und Zeit und denken wir diese weg, so stürzen sie zurück in das ewig verschlossene Gebiet alles dessen, was jenseits aller Erscheinung liegt, und vermöge dessen jede Erscheinung als mit jeder anderen in einem Zusammenhange stehend gedacht werden kann, vermöge dessen also die Welt im letzten Grunde eins ist. Wir können ferner sagen, dafs jeder Mensch, wie jede Erscheinung, ein Repräsentant des durch die Anschauungsformen des Raumes und der Zeit in die wandelbare Vielheit der Aufsenwelt zerteilten, metaphysischen Substrates aller Erscheinung ist, welches als unwandelbare Einheit, in jeder Erscheinung ungeteilt vorhanden sein mufs. (Ungeteilt, weil alle Teilbarkeit räumlicher oder zeitlicher Art ist, mithin nur der Erscheinung als solcher zukommt.)

Sahen wir vorhin durch die Individuation jedes Subjekt den Objekten gegenüberstehen, jedes Individuum von allen anderen getrennt, so finden wir es durch die soeben angestellte Betrachtung mit allen anderen durch den ursprünglichen, metaphysischen Zusammenhang wieder verbunden und eins. „Alles Individuelle", sagt Hebbel, „ist nur ein an dem Einen und Ewigen hervortretendes und von demselben unzertrennliches Farbenspiel" (T. I. 323 m.).

Die hier angedeuteten Beziehungen hat Hebbel im Sinne, wenn er von der „dualistischen Form des Seins" (W. X. 36 o.) redet.

Die durch die Individuation bedingte Auffassung, welche Subjekt und Objekt trennt, ist es also, welche die Individuen in der fortwährenden Täuschung über ihr wahres Sein und Wesen und ihren ewigen, innern Zusammenhang erhält, und die ewig wiederkehrende Zurechtweisung hat sie darüber zu belehren. Ihr innerstes Wesen liegt im Urgrunde alles Seins, im metaphysischen Substrat aller Erscheinung, in dem „Einen und Ewigen", es ist mit diesem identisch und darum erhaben über Raum und Zeit, dem Gesetze der Kausalität nicht unterworfen, also frei, und menschlichem Erkennen entzogen. Durch die Individuation wird es Erscheinung und in der Zeit auseinandergezogener, objektiver Lebenslauf, dessen überzeugende

Realität und notwendiger Verlauf seine transcendentale Idealität und Freiheit nicht aufheben, daher das Individuum für sein innerstes Wesen, seinen intelligibeln Charakter, der sich empirisch als die Summe seiner Thaten darstellt, die Verantwortung trägt, sowie auch für die Täuschung, in der es durch die Individuation befangen war.

So wird nach der hier dargelegten Ansicht das Schicksal des Menschen das sein, dafs er über die grofse Täuschung, die in seinem Lebenslauf ihren Ausdruck findet, belehrt wird, welche Belehrung in der Möglichkeit seines Unterganges immer neben der Täuschung herschreitet, bis sie durch eben diesen Untergang erfolgt. „Der Tod stellt dem Menschen das Bild seiner selbst vor Augen“ (T. II. 184 o.), „der Tod zeigt dem Menschen, was er ist“ (T. II. 32 u.), sagt Hebbel. Beides aber, Täuschung und Belehrung erfolgen, wie wir gesehen haben, mit Notwendigkeit.

Auf der Einsicht in diese Notwendigkeit wird das Fundament aller Tragik beruhen, und das Drama wird uns diese Einsicht zu vermitteln haben. Das wird sein Zweck sein, und es wird ihn erreichen durch Darstellung des hier auf die kürzeste Form gebrachten Menschengeschickes. Daraus folgt, dafs zwar wir jene Einsicht zu gewinnen haben, dafs dies aber bei den Personen des Dramas nicht der Fall zu sein braucht,[1] ja dafs diese sich durch das Gefühl, das sie von ihrer Identität mit dem Urgrunde alles Seins haben, nun in ihrer aus der Individuation hervorgehenden Täuschung erst recht bestärkt fühlen, sich erst recht als das Centrum der Welt betrachten und ihren Willen als den allein mafsgebenden. Ein Beispiel hierfür ist Holofernes, von dem Hebbel sagt: „Auch reizte mich nebenbei im Holofernes die Darstellung einer jener ungeheuerlichen Individualitäten, die, weil die Civilisation die Nabelschnur, wodurch sie mit der Natur noch zusammenhingen, noch nicht durchschnitten hatte, sich mit dem All fast noch Eins fühlten, und, aus einem dumpfen Polytheismus in die frevelhafte Ausschweifung des Monotheismus stürzend, jeden ihrer Gedanken ihrem Selbst als Zuwachs vindicirten und Alles, was sie ahnten, zu sein glaubten“ (W. I. 236 o.).[2]

Unsern obigen Betrachtungen entsprechend, sagt Hebbel, dafs das Drama nur durch seine Totalität wirken wolle (W. X.

---

[1] Es ist nicht nötig, sagt Hebbel, wiewohl besser, dafs sich der Einzelne der Versöhnung (die wir, wie wir noch sehen werden, in jener Einsicht zu erblicken haben) im Drama bewufst wird (T. I. 316 o.).

[2] Man beachte den hier geäufserten, ganz Schelling'schen Gedanken einer Identificierung des Erkennenden mit dem Erkannten.

38 m.),[1] dafs es in dieser, wie in allen seinen Teilen symbolisch sei (W. X. 15 u.) und dafs es zu zeigen habe, wie der Mensch seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibe (W. X. 14 o.). Menschennatur und Menschengeschick, wie sie sich wechselseitig bedingen, soll es darstellen (W. X. 38 u.) und die dualistische Form des Seins durch sich selbst wieder auflösen (W. X. 36 o.).

Treffend nennt er es „die lockende Arabeske um eine Chiffre von Geisterhand, die sich nur darum so farbig-bunt, so neckisch-verzogen um die geheimnifsvolle Schrift herumschlingt, damit der Mensch, der am Gastmahl des Lebens schwelgende Belsazar, während er sich an den schnörkelhaft-putzigen Umrissen erfreut, auf denen sein trunkenes Auge mit Wohlgefallen ruht, zugleich auch unbewufst und unwillkürlich das dunkle Warnungswort gewahre und entziffere, das ihn über seine Natur und sein Geschick belehrt“ (W. X. 38 m., vgl. T. II. 94 o.).

b) Die Individuation als Grund der Schuld.

Das Drama läfst die Schuld also keineswegs unaufgehoben stehen, wie Heiberg Hebbel vorwarf, sondern nur ihren innern Grund unenthüllt (W. X. 36 m.). Hebbel bemerkt, dafs das Vereinzelte nur darum mafslos sei, weil es, als unvollkommen, keinen Anspruch auf Dauer habe und deshalb auf seine eigene Zerstörung hinarbeiten müsse (W. X. 34 u.). Wir sehen hier den Grund des mafslos Werdens und damit der Schuld, wie bereits oben ausgeführt, in der Vereinzelung, d. h. in der Individuation, liegen. Mit dieser ist sowohl die Vergänglichkeit, als auch die Schuld gegeben, da die in der Täuschung des Raumes und der Zeit sich darstellende Realität der Vereinzelung die transcendentale Idealität derselben einerseits und die daraus folgende Identität mit jeder möglichen Vereinzelung anderseits nicht aufhebt. Die Vereinzelung kommt eben erst durch die Individuation zu Stande, welche die Schuld erst zur Schuld macht. Der innere Grund der Schuld wird allerdings durch die Individuation äufserlich in die Vereinzelung geworfen, liegt aber, da wir von der Individuation, als einer Täuschung, abzusehen haben, gewissermafsen latent im metaphysischen Kern jeder möglichen Vereinzelung, daher wir mit Hebbel werden sagen müssen, dafs er unenthüllt bleibt, weil er unenthüllbar ist, denn „das ist die Seite,

[1] Ebenso: „. . . an dem Gedanken des Dramas sprechen alle Personen“ (T. II. 359 m.).

wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in ein und dieselbe Nacht verliert“ (W. X. 36 m.).

Wenn wir uns auf diese Weise mit unserer Betrachtung in den grofsen Verband der Ewigkeit erheben und uns die durch die Individuation gegebene Täuschung gegenwärtig halten, so entsteht die Frage, ob hier überhaupt noch von einer Schuld die Rede sein kann; wer wird beleidigt, wenn im letzten Grunde alles eins ist, wenn die beleidigende Potenz und die beleidigte in eine Einheit zusammenfallen?

Bis in diese äufserste Konsequenz will Hebbel die Einsicht, die das Drama zu vermitteln hat, nicht getrieben wissen; es habe, sagt er, mit der rein spekulativen Seite der Idee nichts zu thun (W. X. 38 u.).

Diese Konsequenz ist denn auch ohne praktische Bedeutung und nur nach den Gedanken erreichbar, nicht aber demjenigen Gefühl, mit dem wir Anteil an der Gesammtwirkung eines Dramas nehmen, und auf dessen Lebendigkeit der Dichter gewifs nicht wird Verzicht leisten wollen. Vom Gedanken kann dieses zwar unterstützt, aber nicht durch ihn ersetzt werden. Von einer vollständigen Aufhebung der Individuation mufs also abgesehen werden, da sonst alles in die Einheit zurückgeworfen wird, und jede Schuld, sowie das, was Hebbel die sittliche Weltordnung nennt, verschwindet. Es wird an der Individuation, wiewohl nur einseitig, festzuhalten, also in eine dualistische Betrachtungsweise der Dinge einzutreten sein.

c) Die sittliche Weltordnung.

Hebbel sagt, dafs das Drama die Vereinzelung als unmittelbar gegebenes Faktum hinnähme (W. X. 36 m.), verwahrt sich aber, wie erinnerlich, ausdrücklich dagegen, dafs das zu Beleidigende einem ersten Individuum gegenüber in ein anderes verlegt werde (W. X. 32 u., 33 o.).

Das Beleidigen oder Beeinträchtigen hat also nur insofern Bedeutung, als es vom handelnden Individuum ausgeht, weil dieses in der durch die Individuation bedingten Täuschung befangen ist. Die Belehrung, die es empfängt, und in der die sittliche Weltordnung gewissermafsen in Aktion tritt, klärt es über diese Täuschung auf. Diese durch das Drama zu vermittelnde und von der sittlichen Weltordnung ausgehende Belehrung betrifft die Einsicht in die dualistische Form des Seins, und die sittliche Weltordnung selbst ist die der dualistischen Form des Seins zu Grunde

liegende Notwendigkeit, vermöge welcher diese Form in den unzähligen Variationen der Individuen unzählige Male zu Tage tritt und in deren Untergang sich selbst wieder auflöst;[1] die Metaphysik, sagt HEBBEL, soll aus dem Leben hervorgehen (W. X. 42 o.).

In Bezug auf das Gesammtresultat, auf das résumé eines und aller Menschenleben kann die sittliche Weltordnung der oberste Regulator aller Moral genannt werden, in Bezug auf die Summe der Thaten eines Menschen, abgesehen davon, ob wir diese Thaten gut oder schlecht nennen, daher auch der Edle, wie der Missethäter, ihre Belehrung empfängt. Diese Summe zu ziehen, überläfst sie dem Drama und aus seinen Händen empfängt sie das Resultat, um einem jeden, dem Frevler, wie dem Gerechten, dem Weisen, wie dem Narren, ihre letzte Zurechtweisung, ihr suprême châtiment zu Teil werden zu lassen, um ihn aufzulösen in das, woraus er entstand.[2] Sie ist der Regulator der Moral der Menschheit. Man müfste folgerichtig soweit gehen können, zu sagen, dafs ihr Gegenstand schon der intelligible Charakter sein müsse; HEBBEL meint dies offenbar in folgenden Versen:

„Was Einer werden kann,
Das ist er schon, zum wenigsten vor Gott!“ (W. I. 248 u., 244 o.)

Die diesen Versen angefügte Bemerkung erläutert den Gedanken und streift an das über die Aufhebung aller Individuation und das totale Zurückfallen in die Ureinheit Angedeutete.

Die Menschen sind, wie HEBBEL sagt, als Glieder der sittlichen Weltordnung zu betrachten, „worin die höchste Idee sich geheimnifsvoll zu manifestiren sucht“. Daher ist diese höchste Idee das aller Erscheinung zu Grunde liegende metaphysische Substrat selbst, als was wir sie bisher auch betrachtet haben.

d) Drama und Leben.

Die hier beleuchtete, dramatische Grundanschauung fällt also thatsächlich mit der Grundanschauung über das Leben zusammen.

---

[1] „Der Mensch verwandelt sein kleines Recht sehr oft dadurch in ein grofses Unrecht, dafs er es zu eifrig verfolgt. Die ganze Weltgeschichte predigt uns diese Wahrheit und ist nur darum eine Tragödie, deren Lösung nicht in unseren Gesichtskreis fällt. Der Mensch, der sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit begreift, hat seine Bildung vollendet; vom Begriff dieser Notwendigkeit allein gehen Versöhnung und Friede aus“ (Br. N. I. 254 m.—255 m.).

[2] „Der Tod ist ein Opfer, das jeder Mensch der Idee bringt“ (T. II. 287 m.), sagt HEBBEL in diesem Sinne.

Daher wird denn auch gesagt, dafs das Drama den Lebensprocefs an sich darzustellen habe (W. X. 13 u.), und zwar in dem Sinne, dafs es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtige, worin das aus seinem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben sei, gegenüberstehe.

Wir können die Einsicht, die das Drama uns vermitteln soll, eine philosophische Erkenntnis nennen; es pafst hierzu gut, wenn Hebbel die Kunst als „realisierte Philosophie" (W. X. 56 m.) bezeichnet und sagt, dafs Kunst und Philosophie ein und dieselbe Aufgabe haben (W. X. 34 m.). Doch dies nur nebenbei, ich werde später auf das von Hebbel entwickelte Verhältnis von Kunst und Philosophie näher eingehen.

e) Charakteristik der bisher gewonnenen Einsicht.

Das in Rede stehende Verhältnis des Menschen zur Idee ist denn in der That ein bedenkliches zu nennen. Die Einsicht in dasselbe kann man als einen Centralpunkt bezeichnen, von welchem man zu verschiedenen Weltanschauungen gelangen kann. Aus dieser Einsicht kann bei dem, der von ihr durchdrungen ist, das entstehen, was Adolf Bartels in seiner Biographie Hebbel's[1] eine metaphysische Krankheit nennt, die jeder tiefer angelegte Mensch seit Kant durchmachen müsse (Bartels 39 o.). Hebbel scheint stark unter ihr gelitten zu haben. In einem Briefe an Elise Lensing spricht er von einer Todeskrankheit, die sich nicht nennen lasse und schreibt: „es ist die, derentwegen sich Goethe's Faust dem Teufel verschrieb, die Goethe befähigte und begeisterte, seinen Faust zu schreiben; es ist die, die den Humor erzeugt u. s. w." (Br. I. 50 m.). „Der Humor ist empfundener Dualismus" (W. XII. 52 m.), sagt er in einer Besprechung von Heine's Buch der Lieder. Ähnlich äufsert er sich an einer anderen Stelle, dafs das Gemütsleben humoristisch als Gefühlsausdruck des allgemeinen Weltzwiespaltes hervortreten könne (W. XI. 177 m.). Ebenso, bei Gelegenheit einer anderen Besprechung, dafs wir im Humor den Ausdruck des im Individuum zur Empfindung gekommenen und unaufgelöst gebliebenen Dualismus zu erblicken haben (W. XI. 213 m.). In dem erwähnten Briefe sagt er

---

[1] Adolf Bartels, Chr. Friedrich Hebbel. Universalbibliothek (Reclam) Nr. 3998.

weiter, dafs jene Krankheit das Gefühl des vollkommenen Widerspruchs in allen Dingen sei,[1] nennt sie aber bald darauf die Quelle seines, wie jedes höheren Lebens (Br. I. 53 m.). Vermöge dieser Einsicht empfange der Mensch die Lösung des grofsen Rätsels nicht erst mit dem Tode,[2] schon der Knabe könne die Schlösser und Riegel aufreifsen, hinter denen das Christentum sie versteckt hielt. „Das Leben ist ein Krampf, ein Rausch, eine Opiumsohnmacht", „die Natur steht zum Menschen, wie das Thema zur Variation" u. s. w.[3] Das sind allerdings die Konsequenzen aus dieser Einsicht. Was erreicht der Mensch mit seinen Thaten? Von denen weifs die sittliche Weltordnung nichts, sie gehen im Leben auf; sein Leben aber ist eine Täuschung; dennoch hat er es zu leben und ist dafür verantwortlich; er erkennt, dafs er das Werk eines Andern ist, das er nie erkennen kann, aber mit dem er identisch ist, etwas, das übrig bleibt, wenn alle Erkenntnis und Individuation aufgehoben werden, das also ganz unabhängig von ihm für sich fortexistiert, etwas, das überhaupt nur dadurch gedacht werden kann, dafs von aller Erkenntnis und Individuation abgesehen wird. Hieraus erklären sich Worte, wie: „der Mensch hat in Demuth erkannt, dafs Gott ohne eine Menschheit, die er wiegen, säugen und selig machen mufs, Gott und selig sein kann" (Br. I. 52 u.), oder die in der Anmerkung angeführte Frage, ob der Mensch sich selbst oder die Welt für ein Nichts erklären solle. Und weiter: „die Idee der Gottheit reicht

---

[1] Ähnlich äufsert er sich, von einem „Schmerz um das Ganze" sprechend (Br. I. 188 u.).

[2] „Der Tod zeigt dem Menschen, was er ist" (T. II. 32 u.).

[3] Ähnlich in einem Brief an Glaser aus dem Jahre 1852. „Wenn es sich nur noch um die Resultate handelt und wenn diese Resultate selbst wieder in einem letzten, Alles zusammenfassenden, aufgehen sollen, dann erst beginnt die eigentliche «namenlose» Noth des Lebens, dann kommen Stunden, Tage, Monate, vielleicht ganze Jahre, wo der Mensch zwischen zwei Abgründen von gleicher Tiefe einher schwankt und oft selbst nicht mehr weifs, ob er die Welt oder sich selbst für ein Nichts zu erklären hat. Da zerbrechen alle Schlüssel, da wird Hamlet und sein Sohn Faust, trivial, da sinken die Religionen, aber nicht weniger auch die Philosophien, zu blofsen anthropologischen Momenten des Geschlechts herab, da weckt Alles und Jedes, was im unendlichen Lauf der Zeit jemals geträumt und gedacht wurde, im Individuum einen Gegensatz und dieser Gegensatz wird nur darum nicht in voller Zähheit und Klarheit entwickelt, weil der Todesfrost sich schon ins Gebären mischt." Es sei dies, fügt er hinzu, vorzugsweise das Geschick des Künstlers, aber kein tieferer Geist bleibe davon verschont (Br. II. 325 u.).

nicht mehr aus",[1] „Woher soll die Menschheit eine Idee nehmen, die die Idee der Gottheit überragt oder nur ersetzt?"

f) Anschauungen, zu denen aus dieser Einsicht gelangt werden kann.

Die Weltgeschichte steht vor einer ungeheueren Aufgabe, sagt HEBBEL in Bezug auf die zu suchende Idee, welche diejenige der Gottheit ersetzen soll; ich nannte darum jene Einsicht einen Ausgangspunkt für verschiedene Weltanschauungen.

Die sittliche Weltordnung war bezeichnet worden als der Regulator der Moral der Menschheit, wobei der Ausdruck Moral nur anzuwenden ist, insofern wir die einzelnen Gesammterscheinungen „Mensch" gewissermaſsen als einzelne Thaten eines ihrer Erscheinung zu Grunde liegenden Wesens betrachten. So wäre denn die sittliche Weltordnung der Regulator der Moral dieses Wesens, sie wäre, um in SCHOPENHAUER's Sprache zu reden, zu dessen Anschauungsweise wir hier hinüberleiten können, der Regulator der Moral des Willens zum Leben, der durch die Individuation zur Selbsterkenntnis und Verneinung seiner selbt gelangen würde. In der Gesammtwirkung der Tragödie erblickt ja SCHOPENHAUER bekanntlich eine Aufforderung, den Willen zu verneinen.

Aber der Mensch kann sich auch an das Leben halten und im Aufgehen in demselben den Zweck seines und alles Daseins erblicken: „Der Mensch ist die Continuation des Schöpfungsactes, eine ewig werdende, nie fertige Schöpfung, die den Abschluſs der Welt, ihre Erstarrung und Verstockung verhindert"[2] (T. I. 127 u.). So schreibt HEBBEL im Tagebuch und hat dazu bemerkt, dies sei die tiefste Betrachtung im ganzen Buche. BARTELS erblickt hierin den Kern der Lehre NIETZSCHE's vom Übermenschen (BARTELS 41 o.). Aber HEBBEL ist, wie wir noch sehen werden, weit davon entfernt, ein Geistesverwandter NIETZSCHE's zu sein.[3]

---

[1] „Auch bei der Religion muſs man auf den Urgrund zurückgehen. Dieser ist ewig, aber er tritt nur in vergänglicher Erscheinung hervor, und darin, daſs diese sich zu lange behaupten will, liegt hier, wie überall, der tragische Fluch" (T. II. 484 o.).

[2] „Das Universum kommt nur durch Individualisirung zum Selbstgenuſs, darum ist diese ohne Ende" (T. II. 246 o.).

[3] Ich verweise hierzu auf meine Aufstellung von drei ethisch zu unterscheidenden, möglichen Welten am Schluſs der Betrachtung über die Tragödie

In der Richtung des angeführten Wortes bewegt sich auch die Ansicht HEBBEL's, wobei wieder zu berücksichtigen ist, dafs die Grundansicht über das Drama mit der über das Leben, über Welt und Geschichte zusammenfällt: „Die Geschichte hat nur so lange Wert für uns, als sie uns, die wir in unsere beschränkten Zustände, in unsere dürftige Individualität gebannt sind, in ihre grofsen, allgemeinen Kämpfe zieht, und darin, dafs noch niemals einer dieser Kämpfe abgeschlossen ward, liegt ihre Göttlichkeit" (W. XII. 7 u.). Also vollkommene Übereinstimmung mit der angeführten Tagebuchstelle. „Es ist keine Sünde, es ist Bedingung des Lebens, dass der Mensch seine Kräfte gebraucht; Kraft gegen Kraft, in Gott ist die Ausgleichung" (Br. I. 79 u., 80 o.), sagt HEBBEL im nämlichen Sinne. Ferner: „Nicht Stillstehen, nicht Fortgehen, nur Bewegung ist der Zweck des Lebens" (T. I. 215 u.), „die negative Tugend: der Gefrierpunkt des Ich" (T. II. 77 u.), „Sey etwas! Wolle etwas! Sey mein Feind, wolle mich ermorden, gut, du existirst für mich, du bist mir etwas, aber was soll ich mit dem Nichts machen!" (T. II. 263 o.). „Das Göttliche lehnt sich gegen Gott auf, weil es seines Gleichen ist" (T. I. 173 u.). Das Leben, heifst es, sei nur ein sich selbst darstellender Beweis dafür, dafs man sich ihm nur entfremden könne und dürfe, um mit gröfserer Überzeugung zu ihm zurückzukehren; ein Leben ohne Zweifel sei darum ein Leben ohne Inhalt (T. II. 220 o.). Ebenso äufsert er sich in einem Sonett „Welt und Ich". (W. VII. 176/7.) Unwillkürlich denkt man an NIETZSCHE, wenn man die folgende Betrachtung liest: „Ein Mensch, der das Menschenschicksal an sich, dafs man Schmerzen leiden, dafs man alt werden und sterben mufs, als ein persönliches empfindet. Neuer Charakter und sicher möglich." (T. II. 258 m.). Interessant sind HEBBEL's Angriffe auf das Christentum (Br. I. 63 u.), die grofse Ähnlichkeit mit NIETZSCHE zeigen, worauf BARTELS ebenfalls hinweist.

g) Gegen wen richtet sich die dramatische Schuld?

Das Leben beruht nach HEBBEL auf Freiheit und Notwendigkeit (W. XI. 211 o., X. 14 m.). Die Freiheit ist mit der transcendentalen Freiheit gegeben; die Erörterung der Notwendigkeit macht

---

(D. 2. b. β), wo sich zeigen wird, dafs die Übermenschentheorie derjenigen HEBBEL's total entgegengesetzt ist und, im Sinne HEBBEL's, einen ungeheuern, ja den gröfsten irgend möglichen, ethischen Rückschritt bedeuten würde.

eine Erklärung der Schuld nötig und ein Eingehen auf das sittliche Centrum, da mit der Schuld die Frage auftaucht, woran denn nun eigentlich gefrevelt wird, denn ein Frevel an der Idee schlechthin ist ein aufserordentlich vager Begriff.

Dafs ein Freveln an Menschen, also eine rein juristische Schuld nicht in Frage kommt, das haben wir bereits von HEBBEL selbst gehört (W. X. 32 u. 33 o., I. 242 m.): es wird also zwischen einer besonderen, zu erörternden, und einer Schuld im gewöhnlichen Sinne zu unterscheiden sein. Die Letztere beruht immer auf einem Vergehen von Person zu Person, sie ruft die Schranke des Gesetzes und, wo dieses nicht ausreicht, die der Religion, der Moral, der Ehre hervor, aber nur insoweit als diese, unter strenger Berücksichtigung der Individuation, einem Übereinkommen der Menschen, einem Arrangement zum Ausdruck dienen, wonach jedem ein gewisser Spielraum gegeben und eine bestimmte Schranke gesetzt ist. Neben einer solchen Schuld im gewöhnlichen Sinne besteht die dramatische Schuld. Diese kann mit jener gleichzeitig bestehen, es kann durch eine Handlung eine Idealkonkurrenz beider hervorgerufen werden (z. B. Golo in der Genoveva), und HEBBEL spricht demgemäfs, nach Analogie der dualistischen Form des Seins, von einem Dualismus des Rechtes (W. XI. 87 u.).[1] Die eine Schuld „kann" mit der anderen zugleich bestehen; die durch dieses „kann" ausgeschiedenen Fälle würden da zu suchen sein, wo ein Individuum schon durch seine blofse Existenz schuldig im Sinne des Dramas ist (W. X. 36 m.). Ein Beispiel für einen solchen Fall ist AGNES BERNAUER (Br. I. 411 m.).

Erörtern wir zunächst die Notwendigkeit. Die That, der Ausdruck der Freiheit, wird immer durch die „Begebenheit", den Ausdruck der Notwendigkeit, die sie hervorruft und welche auf Herstellung des Gleichgewichtes berechnet ist, modificiert (W. X. 14 m.).

Es kommt darauf an, sagt HEBBEL, „dafs das, was als Sünde (injuria) in die Welt eintritt, und was in Bezug auf diejenigen, die es zunächst veranlafsten, immerhin Sünde bleiben mag, von höherer Hand die Taufe der Notwendigkeit erhalte" (W. XII. 8 m.), „dafs das Schicksal die That blinder Leidenschaft adoptire" (W. XII. 8 m.). Er führt dies am Beispiele des Sokrates aus und fährt ebenda fort: „wir müssen uns überzeugen, dafs nur Sokrates, nicht aber die

---

[1] Man vergleiche hierzu die verzwickte und langwierige Auseinandersetzung über einen Fall blofser injuria (T. II. 229/230).

ewige Rechts-Idee selbst, welche, einmal feierlich hingerichtet, die Welt zur Schädelstätte der Gottheit machen würde, weil sie niemals wieder aufstehen könnte, den Giftbecher trank. Und so war es, die Athener thaten mit bösem Gewissen und aus unlauteren Gründen das Rechte.“ Die Zeit des Sokrates war stärker, als er; „wir mögen das Opfer beklagen, aber — und dessen freuen wir uns — wir haben nicht nötig, die Opferer zu verdammen.“

Ich nannte die sittliche Weltordnung den Regulator der Moral der Menschheit; sie kann nach den angeführten Äufserungen Hebbel's bezeichnet werden als die Lenkerin einer Selbstkorrektur der Menschheit. Diese Selbstkorrektur besteht darin, dafs das Ringen und Streben der Menschheit aus einem Extrem in das andere gestofsen wird, dafs jede Mafslosigkeit eine andere, jede That eine Begebenheit hervorruft und durch diese, die auf Herstellung des Gleichgewichtes der Menschheit in sich berechneten Äufserungen der Notwendigkeit, modificiert wird. Diese Korrektur bewirkt, dafs die Menschheit ihr aus sich selbst heraus gestörtes Gleichgewicht wiedergewinnt.

Sokrates fiel; seine Zeit war stärker, als er, und da sie ihn opferte, that sie das Rechte. Sie that der sittlichen Weltordnung genug, die Selbstkorrektur vollzog sich, und Sokrates fiel ihr zum Opfer — zu Recht und mit Notwendigkeit;[1] nach unserm durch die ihm gleichzeitig geschehene injuria einseitig beleidigten Gefühl freilich nicht. Hieraus erklärt sich der wichtige Grundsatz

---

[1] Vgl. hierzu Hegel's in der Vorrede zur Rechtsphilosophie geäufserte Ansicht: „was vernünftig ist, das ist wirklich und was wirklich ist, das ist vernünftig“. (Hegel, Werke VIII. 17 o.). Der Weltzweck ist das Vernünftige in seiner Existenz. (Hegel, Werke V. 218 u.). Solger sagt: Die meisten Menschen kleben so sehr an der relativen Erkenntnis, dass sie sich nicht einbilden können, eine Thatsache, die sich freilich von ihrem Standpunkte aus auch als etwas blofs Zufälliges und Zeitliches betrachten lassen mufs, sei zugleich eine ewige Wahrheit. (Solger, Nachgelassene Schriften II. 119 u., 121 o.). Schelling sagt, dafs aus der göttlichen Natur alles mit absoluter Notwendigkeit folgt, dafs alles, was kraft derselben möglich ist, auch wirklich sein mufs, und was nicht wirklich ist, auch sittlich unmöglich sein mufs. (Schelling, Sämmtl. Werke I. Abt., VII. Bd. 397 m.).

Die Sünde ist für Hebbel die Krankheit der Tugend. Diese Krankheit kann die Tugend zwar in einzelnen Individuen darniederwerfen und ihr Hinaustreten in die lebendige Erscheinung unmöglich machen, aber sie kann die Tugend nicht in freiem Hafs befehden, sie vernichten oder sich an ihre Stelle setzen (W. XII. 41 m.).

Die von Hebbel geäufserte Ansicht über Sokrates vertritt auch Hegel.

HEBBEL'S, dafs Sittlichkeit und Notwendigkeit identisch sind (W. X. 46 m.).

Welches aber ist das Kriterium für diese historisch-dramatische Gerechtigkeit? Nach welchen Grundsätzen richtet oder korrigiert die sittliche Weltordnung? Im Vorwort zur Maria Magdalene heifst es: „Das Drama soll den jedesmaligen Welt- und Menschen-Zustand in seinem Verhältnifs zur Idee, d. h. hier zu dem Alles bedingenden sittlichen Centrum, welches wir im Welt-Organismus schon seiner Selbsterhaltung wegen annehmen müssen, veranschaulichen." (W. X. 43 m.) Die Selbsterhaltung der Welt, die Selbsterhaltung der Menschheit, ist also das Ausschlaggebende. Damit kommen wir wieder auf jene das Leben durchaus bejahende Anschauung zurück.

In diesem Sinne sagt HEBBEL, er glaube an keinen guten Hausvater über den Sternen, der, zu ohnmächtig, die Wunden seiner Kinder zu verhüten, doch mächtig genug sei, sie zu heilen, aber es ziehe sich allerdings ein Faden ewiger Weisheit durch die Welt, der nichts sei, als der Ausdruck der Selbsterhaltung des Ganzen (T. II. 45 u.). Man sollte jeden so lieben, wie er Gott liebt (W. I. 243 o.), so heifst es in den „Genoveva-Brocken", und ferner im Tagebuch: „Es giebt nur eine Notwendigkeit, die, dafs die Welt besteht, wie es aber den Individuen darin ergeht, ist gleichgültig, ein Mensch, der sich in Leid verzehrt und ein Blatt, das vor der Zeit verwelkt, sind vor der höchsten Macht gleich viel, und so wenig das Blatt, als Blatt, für sein Welken eine Entschädigung erhält, oder auch erhalten kann, so wenig der Mensch für seine Leiden, der Baum hat der Blätter im Überflufs und die Welt der Menschen" (T. II. 32 o. m.).

Die Selbsterhaltung der Menschheit erheischt aber Wahrung aller der Bedingungen, die zu einer jeweiligen Zeit ihr festgegründetes Bestehen gewähren. Diese Bedingungen können sich ändern; wer aber vor der Zeit an ihnen rüttelt, wer sie ändern will, bevor sie sich ändern mufsten, der fällt vor dem Forum der sittlichen Weltordnung in Schuld, wenn er auch in unsern Augen und rein persönlich betrachtet, davon freizusprechen ist. Darum kommt denn auch die erschütterndste tragische Wirkung zu Stande, wenn die tragische Person an einer edeln Bestrebung zu Grunde geht (W. X. 35 o.).

Aber das Individuum selbst soll sich kraftvoll emporrichten, „Kraft gegen Kraft" ist „Bedingung des Lebens", so wurde gesagt,

mit Notwendigkeit richtet der Einzelne sich empor, mit Notwendigkeit wird er „maſslos". Es steht also hier Notwendigkeit gegen Notwendigkeit; in der unvermeidlichen Kollision beider liegt das Tragische. (Wir können hier von einem Dualismus der Notwendigkeit reden.) Dem entsprechend sagt HEBBEL: „Das höchste Lebensgesetz für Staaten und Individuen ist das Gesetz sich zu behaupten"[1] (T. I. 243 o.). Und ferner: „Das Allervernünftigste für das Individuum kann das Allerunvernünftigste für das Universum seyn. Was wäre z. B. vernünftiger, als daſs das Individuum sich die ewige Jugend, in der sich alle seine Kräfte auf dem Höhepunkt der Entwickelung und der Wirkung befinden, wünscht? Und doch, was ist unvernünftiger für das Universum? Das Individuum, das diesen Wunsch zurücknimmt, ist kein Individuum mehr" (T. II. 85 u., 86 o.).

Der der Selbsterhaltung der Menschheit Widerstrebende empfängt die Zurechtweisung kraft der dualistischen Form des Rechtes, die mit der dualistischen Form des Seins zusammenfällt. Hiermit stimmt überein, daſs die Idee, die sich in der sittlichen Weltordnung zu offenbaren, „geheimniſsvoll[2] zu manifestiren", sucht, das aller Erscheinung zu Grunde liegende, transcendente Wesen ist, welches sich, nach HEBBEL, als ein sich erhalten Wollendes offenbart.[3]

Noch einige, das Gesagte erläuternde Stellen seien angeführt:

„Gott wird nicht auf die Sünden sündiger Individuen gegen einander das entscheidende Gewicht legen, sondern auf die Sünden gegen die Idee selbst, und da sind wirkliche und blos mögliche völlig Eins" (W. I. 242 m.). Unter „Devise für Kunst und Leben" heiſst es:

„Hast du begriffen, warum die Wanzen und Flöhe entstehen,
Fluchst du nicht mehr der Natur, daſs sie sie schafft, wie dich selbst,
Darum bekämpfe sie einzeln und warte nicht, bis sie dich stechen:
Duldung gebührt dem Geschlecht, schärfste Verfolgung dem Glied."[3]
(W. VII. 224 o.)

Der Primat der Gattung, des Ganzen, des Allgemeinen, wird hier unumwunden anerkannt.[4] Hier sei auch der sehr wichtigen Distichen gedacht, die HEBBEL an den Tragiker richtet:

---

[1] Vgl. KUH, II. 584 m.
[2] Vgl. T. II. 456 u.
[3] „Das Gute existirt in der Gattung, das Böse nur in den Individuen" (T. II. 488 o., vgl. T. II. 284 u.).
[4] Vgl. „Grenze des Vergebens" (W. VIII. 59 u.).

„Packe den Menschen, Tragöde, in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde verläfst, weil er den Sternen verfällt,
Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe,
Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert;
Doch ergreife den Punkt, wo beide noch streiten und hadern,
Dafs er dem Schmetterling gleicht, wie er der Puppe entschwebt."
(W. VIII. 61 o.)

Diese Verse wiegen eine ganze HEBBEL'sche Abhandlung auf. Also überall da, wo menschliches, in der Individuation gebundenes Handeln und ewiges, über den Schranken dieser waltendes Geschehen, wo „die dualistischen Ideenfaktoren" (W. X. 55 u.) aneinanderprallen, wird von Tragik zu reden sein, und da, wo dem Dichter das Leben in seiner Gebrochenheit, und wo ihm zugleich das Moment der Idee erscheint, in dem es die verlorene Einheit wiederfindet, da setzt der echte dramatische Darstellungsprocefs ein (W. X. 48 m.). Dieser, so sagt HEBBEL, soll alles Geistige verleiblichen, soll die dualistischen Ideenfaktoren zu Charakteren verdichten und das innere Ereignis in einer äufseren Geschichte, einer Anekdote, spannend und Interesse erweckend gestalten, welche auch denjenigen Teil der Leser- oder Zuhörerschaft, der die wahre Handlung gar nicht ahnt, amüsieren und zufriedenstellen wird (W. X. 55 u., 56 o.). Wir haben also hier einen konsequent durchgeführten Dualismus. Das Leben im grofsen und höhern Sinne, das Leben der Menschheit, als dessen einzelne Pulsschläge man die zahllosen Einzelleben betrachten kann, wird also in seinem Verlauf notwendig gestört, getrübt, und es stellt seine ungetrübte Einheit wieder her, vollzieht seine Selbstkorrektur durch Auslöschen eines oder mehrerer Einzelleben, die vor seinen Augen keine selbstständige Bedeutung haben, keine selbstständige Rolle spielen.

Es zeigt sich hier ein schroffer Gegensatz zwischen dem realen, in der Individuation befangenen und dem über diese hinweg bestehenden, transcendenten Zusammenhange des Einzelnen mit dem Ganzen. Dieses Ganze stellt sich im realen Sinne dar als die Vielheit der übrigen Vereinzelungen und im transcendenten als die Einheit der Idee. Also hier, wie überall, ausgesprochener Dualismus. „Der Dualismus," sagt HEBBEL, „geht durch alle uns're Anschauungen und Gedanken, durch jedes einzelne Moment unseres Seyns hindurch und er selbst ist unsere höchste, letzte Idee" (T. I. 230 u.).

2. Der Dualismus als Quelle des Tragischen und der Schuld.

a) Transcendente Lösung des tragischen Konfliktes. Dominierender Einfluſs des Selbsterhaltungstriebes des Weltganzen.

Ein tragischer Konflikt bahnt sich innerhalb des realen Zusammenhanges an und kann nur durch den transcendenten Zusammenhang gelöst werden, nur in diesem, nicht durch den bloſsen leiblichen Tod als solchen, kommt er zur Ruhe. Daher ist für Hebbel ein specifisch tragischer Konflikt ein solcher, welcher nicht „rein" gelöst werden kann (W. X. 116 u.).[1] Dies deutet auf einen Dualismus der Vergeltung, auf welchen anspielend und vom Standpunkte des transcendenten Zusammenhanges aus urteilend, er sagt: „Strafen heiſst das Gefühl der Schuld überbieten." Ähnlich äuſsert er sich in dem schon angeführten Wort: „Es ist keine Sünde, es ist Bedingung des Lebens, daſs der Mensch seine Kräfte gebraucht; Kraft gegen Kraft, in Gott ist die Ausgleichung." Sehr scharf kommt die Vorherrschaft des Ganzen über die Vereinzelung in einem andern Worte zum Ausdruck, das fast wie eine Hyperbel darüber klingt, daſs alles Werdende nur dem Ganzen, dem Allgemeinen, dem Leben im groſsen Sinne dient, das als unumschränkter, ewiger Gebieter über die Vereinzelungen, seine zahllosen, flüchtigen Träger, herrscht und sie fallen läſst, wenn sie seinen Zwecken gedient haben: „Kein Mensch verläſst die Erde, so lange sie ihn in Rücksicht auf Geist oder Herz noch verändern kann; dies ist mir eine unumstöſsliche Wahrheit; der Tod hat nur Macht über das Gewordene; nicht über das Werdende" (Br. I. 77 o.).[2] Zur Vergleichung sei eine andere Betrachtung angeführt: Hebbel spricht von dem Schmerz über den Tod seines Kindes, der ihn zwar zur Selbstzerstörung herausgefordert habe, in dem er aber doch nicht untergegangen sei, und sagt weiter: „Ich denke der Egoismus, d. h. der Selbst-Erhaltungstrieb des Universums und des Individuums wirken in solchen Fällen in einander, und die aus jenem hergenommenen allgemeinen Anschauungen und Ideen, an denen dieses sich allmählich wieder aufrichtet, werden

---

[1] „.... ich will nur die Versöhnung der Idee, er (Oehlenschläger) will die Versöhnung des Individuums, als ob das Tragische im Kreise der individuellen Ausgleichung möglich wäre!" (T. I. 300 m.). Vgl. T. I. 316 o.

[2] Ähnliches äuſsert er in Bezug auf seine Furchtlosigkeit während der Cholera (T. I. 65 m.).

uns nur deshalb zu Theil, weil wir als Theile sonst früher zusammenbrechen würden, als es das Interesse des Ganzen gestattet“ (T. II. 62 u.). Bis in eine eigentümliche Konsequenz getrieben erscheint dieser Gedanke, wenn er sagt, dafs es gewifs kein Mittel gegen den Tod gebe und geben könne, dafs es aber ebenso gewifs gegen jede Krankheit ein Mittel geben müsse, denn für die Beseitigung aller zufälligen Entwickelungsstörungen müsse nach dem Grundprincip der Natur gesorgt sein[1]; es werde sich also nach Jahrtausenden nur noch darum handeln, ob man den rechten Arzt zur rechten Stunde rufe, oder nicht (T. II. 549 m.). Man sieht deutlich, wie von HEBBEL alles auf die übersinnliche, die intelligible Existenz des Menschen hinausgespielt wird, und alle Fragen, auch solche physiologischer Art, konstruktiv aus metaphysischen Principien behandelt werden. Auf Grund ebensolcher Erwägungen hat er wohl auch den Gedanken, der der Heilserumtherapie zu Grunde liegt, ausgesprochen: „Ein Mittel, dafs unter allen Umständen wirken soll, mufs aus dem erkrankten Individuum selbst gewonnen werden“ (T. II. 339 m.).[2] Er war übrigens mit der Schutzimpfung bekannt (T. II. 452 u.).

Wir hatten eine Herrschaft des Allgemeinen über das Vereinzelte anerkannt gefunden, welches, bei aller Dienstbarkeit jenem gegenüber, ihm dennoch als vollgültiges Äquivalent sich entgegenstellte, sein Recht, sich auszuleben, forderte und jede ihm mögliche Phase der Entwickelung beanspruchte. Hierauf gehen die schon angeführten Verse seines Gedichtes „Das Sein“:

„So braust in wohlgemess'nem Tact
Dahin des Lebens Kataract,
Dafs jeder Tropfe, der entspringt,
Nach Maafs jedwedes Sein durchdringt,
Dafs alle Form nur Gränzen steckt,
Damit sie Eigenstes erweckt[3],
Und dafs das ungeheure All
Sich umwälzt in dem kleinsten Ball.“ (W. VIII. 173 o.)

---

[1] „Ich halte es für möglich, dafs die Medicin dereinst alle Krankheiten heilen, und dafs der Mensch nur noch am Leben, an dem allmählichen Verschwinden aller Kräfte sterben wird“ (T. II. 149 m.).

[2] „Wo wir krank werden und wovon, da und dadurch müssen wir auch wieder gesund werden“ (T. I. 128 o.).

[3] Die Schranke soll verhüten, dafs ein Ding sein Gegenteil werde; will sie mehr, so frevelt sie (T. I. 183 m.).

„Die Schranke der Creatur ist die Freiheit der Natur“ (T. I. 178 u).

b) Dualismus und Notwendigkeit.

Es wird also vom Dualismus in aller seiner Notwendigkeit nie abgesehen werden dürfen: Menschennatur und Menschengeschick, wie sie sich wechselseitig bedingen, hat das Drama darzustellen. Dafs aber beide mit Notwendigkeit zum Ausdruck kommen, dafs einerseits Menschennatur, d. h. aus der Individuation heraus erfolgendes Handeln, dem Ganzen ebenso mit Notwendigkeit widerstrebt, wie dieses, wie das Geschick der Menschheit, das des Einzelnen verschlingt, das ist nach dem Gesagten ohne weiteres einzusehen. Auf der ersteren Notwendigkeit beruht die Schuld, auf der anderen das oberste, sittliche Princip, da die Selbsterhaltung des Ganzen als hinter ihr stehend gedacht werden mufs; Sittlichkeit und Notwendigkeit sind identisch (W. X. 46 m.), wie schon angeführt. Sittlichkeit und Vernunft, so lesen wir in der Vorrede zur Julia, können nur durch die Totalität des Dramas zum Ausdruck kommen; sie sind das Resultat der Korrektur, die den handelnden Charakteren durch die Verkettung ihrer Schicksale zu Teil wird (W. II. 249 u.).[1]

Auf der Zusammenwirkung der beiden besprochenen Notwendigkeiten beruht die Gesammtwirkung des Dramas, d. h. auf ihrer nicht „rein" (W. X. 116 u.), nicht im individuellen Ausgleich, zu lösenden Kollision. Darum verlangt er strengste Motivierung alles Geschehenden, notwendig erscheinenden Verlauf, zwingende dichterische Gestaltung und nennt die dichterische Form den Ausdruck der Notwendigkeit,[2] welches ebenfalls einer seiner wichtigsten

[1] Der Unterschied zwischen ihm und Goethe, sagt Hebbel, beruhe darauf, dafs Goethe diejenige Schönheit gebracht habe, die von den widerspenstigen Mächten und Elementen des Lebens nichts weifs, die Schönheit „vor der Dissonanz". Er selbst dagegen habe die Schönheit gebracht, die die Dissonanz in sich aufnahm und alles Widerspenstige zu bewältigen wufste. Alles, was anderen dunkel und seltsam an seinen Schöpfungen erscheinen möge, löse sich in diesem Standpunkt auf, der der allein gültige sei (Br. N. I. 221 u., 222 o.).

[2] Poppe, der dieses Wort ebenfalls anführt, fügt in einer Anmerkung eine Stelle aus einem Briefe (Br. N. I. 67 u.) Hebbel's hinzu, welche von grofser Wichtigkeit ist: „Form ist in meinen Augen Ausdruck der Notwendigkeit, also im eigentlichsten Verstande Conduktor der Natur, die durch das Medium des Menschengeistes ihre innerste Kraft in ein Kunstwerk niederlegt."

P. erklärt dazu, dafs dem Dichter, wie dem Denker, die Wahrheit Notwendigkeit sei. Man wird dem beistimmen müssen, da der von uns betrachtete und notwendig erfolgende Verlauf als wahr bezeichnet werden kann; die Einsicht in seine Notwendigkeit, d. h. in die Notwendigkeit seiner Elemente, Stadien

Sätze ist. Dementsprechend heifst es in der Vorrede zur Maria Magdalene: „..... denn das Tragische mufs als ein von vorn herein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein, wie der Tod, mit dem Leben selbst Gesetztes und gar nicht zu Umgehendes auftreten"; u. s. w. (W. X. 61 u.)

Das Tragische beruht auf dem Zwiespalt zwischen menschlichem Handeln und ewigem Geschehen, dieses durch jenes hervorgerufen, jenes durch dieses modificiert und in ihm aufgehend, auf dem Rifs, der durch den Dualismus zum Ausdruck kommt, der aufklafft, wenn ein Individuum, die Freiheit des Ganzen in sich fühlend, diesem, nur scheinbar von ihm getrennt, in gewaltigem Trotze gegenübertritt, der sich schliefst, wenn es in den Verband des Ganzen zurücksinkt, und von dem wir nicht zu sagen vermögen, warum er geschah (W. X. 36 u.). Erst der Tod aber stellt dem Menschen das Bild seiner selbst vor Augen (T. II. 184 o.), er zeigt ihm, was er ist (T. II. 32 u.). Es irrt der Mensch, solang er strebt, kann man sagen, „jeder Charakter ist ein Irrthum" (T. II. 330 o.), sagt Hebbel in diesem Sinne.

Hier wäre der Frage zu gedenken, ob der Weltgrund als solcher bereits zwiespältig und in sich zerrissen sei. Hebbel scheint dies nicht anzunehmen, wenn er meint, dafs das Böse, wenn es je gut werden könne, auch gut werden müsse, und dafs es, wenn es nicht gut werden könne, als Böses Existenzberechtigung haben müsse; dann aber sei mit dem Bösen eine zwiefache Weltwurzel gesetzt (T. I. 294 o.). Deutlich lehnt er in der folgenden Betrachtung einen zwiespältigen Weltgrund ab: „Wenn das Böse sich nicht zu irgend einer Zeit in's Gute verwandeln müfste, so hätte es eben so viel Anspruch auf Existenz, als das Gute. Es pafst auch nur darum nicht in die Weltordnung, weil es nicht bleibt, was es ist" (T. I. 121 u.).[1]

---

und Gesammtheit schliefst die Erkenntnis seiner Wahrheit mit ein. Das dualistische Grundmotiv hat Poppe aber nicht hervorgehoben. Ich werde hierauf in ausführlicher Darlegung später noch zurückkommen.

[1] Dieses ist auch Schelling's Meinung, worauf in dem die Verwandtschaft Hebbel's mit diesem Philosophen behandelnden Anhang noch hingewiesen werden wird.

3. Die in der dualistischen Anschauungsweise vereinigten beiden Sphären realer und transcendenter Betrachtung der Dinge und ihres Zusammenhanges.

a) Allgemeines. Die Versöhnung.

Wir hatten gefunden, dafs das „Sittliche“ der Weltordnung, die als die oberste Lenkerin der Selbstkorrektur der Menschheit bezeichnet worden war, das Notwendige im Sinne der Selbsterhaltung der Menschheit ist, und hatten in dem aus der Individuation heraus notwendig erfolgenden Handeln des Menschen, welches auf Selbsterhaltung des Individuums (im weitesten Sinne) abzielt und der Selbsterhaltung des Ganzen widerstrebt und hinderlich ist, das Schuldvolle erkannt. Obwohl also Notwendigkeit gegen Notwendigkeit steht, wird doch eine Gerechtigkeit und Versöhnung anerkannt. Hebbel spricht von einer Zustimmung, die uns trotz des Schauders abgedrungen wird, von einer „grofsen Versöhnung“, die dann in der Notwendigkeit liegt, „wenn der Poet nur die rohe äufsere in die innere aufzulösen und in dem sterblichen Menschen den unsterblichen Geist zum Sprechen zu bringen weifs“ (W. XII. 269 u.). Da aber eine solche Gerechtigkeit nur durch die Annahme der transcendentalen Freiheit zu halten ist, welche allein bei aller geforderten Notwendigkeit noch eine Verantwortlichkeit ermöglicht, und da diese Freiheit sich nur auf das innerste Wesen des Menschen bezieht, nicht aber auf seine einzelnen Thaten selbst, so beruht alle Tragik auf dem, was die Menschen sind und nicht auf dem, was sie thun (vgl. Kuh II. 100 m.). Dasselbe gilt von der Schuld, von der, wie erinnerlich, Hebbel selbst sagte, dafs sie mit dem Leben selbst gesetzt sei und nicht in der Richtung des menschlichen Willens, sondern in diesem selbst liege. Was der Mensch thut, ist gleichgültig; aus dem, was er ist, folgt das, was er thut, und auf das, was er ist, kommt es hier an; sein Thun in seiner Gesammtheit ist nichts, als sein in Raum und Zeit sich darstellendes Sein, sein in die Erscheinung fallender intelligibler Charakter.

b) Unfreiheit des Willens.

Einige Bemerkungen Hebbel's über die Unfreiheit des Willens werden hier am Platze sein: „Die sogenannte Freiheit des Menschen läuft darauf hinaus, dafs er seine Abhängigkeit von den allgemeinen Gesetzen nicht kennt“ (T. II. 358 o.). „Der Mensch hat seinen Willen — d. h. er kann einwilligen in's Nothwendige!“ (T. I. 268 u.)

Dafs der Mensch, wie ein Naturprodukt, sich „nach dem Gesetz, wonach er angetreten", entwickeln müsse, und dafs das Angeborene in moralischer, wie intellektueller Beziehung das Wesentliche in ihm sei, das spricht Hebbel in Anknüpfung an Schopenhauer aus[1] (W. XI. 92 u. 93).

c) Realer Zusammenhang.

Innerhalb des individuell gebundenen und beschränkten Lebenszusammenhanges kommt das Thun, das Handeln in Betracht, hier ist von Schuld im gewöhnlichen Sinne (injuria) und Strafe, von Recht und Unrecht, von Gesetz, Moral und Sitte die Rede, hier kann von allen Tugenden und allen Lastern, von allem demjenigen gesprochen werden, was den Beziehungen der Individuen zu einander zum Ausdruck dient. In den Institutionen, die der Mensch zur Regelung dieser Beziehungen geschaffen hat, zeigt sich, was er aus eigener Kraft vermag, und sie alle zielen, auch in ihren Verirrungen, auf Wohlbefinden, Gedeihen, Erhaltung von Individuen ab, sie sind der Ausdruck der individuierten, ewigen Freiheit der Idee, ja alles, was der Mensch thut, selbst seine körperliche Existenz (W. X. 36 m.), ist Äufserung dieser individuierten, ewigen Freiheit, ist Egoismus im Sinne einer selbstständigen Loslösung von der Idee, ist das, was Hebbel Mafslosigkeit[2] nennt, welcher Ausdruck freilich ungeschickt gewählt ist. So sagt er denn auch, nur das sei Sünde, was so wenig aus einer Leidenschaft, als aus der Tugend hervorgehe (T. I. 109 u.); das Göttliche lehne sich nur darum gegen Gott auf, weil es seinesgleichen sei (T. I. 173 u.); das Böse stehe als Schranke zwischen Gott und den Menschen und verleihe diesen allein individuellen Bestand, jedoch würden, wenn es wegfiele, Gott und Mensch eins werden (T. I. 229 m.). „Was wir Leben nennen, das ist die Vermessenheit eines Theils dem Ganzen gegenüber" (T. I. 257 u.), oder: „die Welt ist Gottes Sündenfall" (T. II. 74 u.).

d) Transcendenter Zusammenhang.

Innerhalb des transcendenten, über individueller Gebundenheit stehenden Zusammenhanges, in den das Drama einen Einblick zu

[1] Vgl. T. II. 51 u.

[2] Es ist dies dasselbe, was Schelling als das vorzeitliche sich selbst Ergreifen des Individuums in einer bestimmten Gestalt bezeichnet, worauf wir noch zurückkommen werden. Durch diesen vorzeitlichen Akt ist nach Schelling auch die Art der Korporisation bestimmt.

vermitteln hat, kommt das Sein als abgespaltene, individuierte Freiheit in Betracht, als abgespaltener Teil der Idee. Dieses Sein ist sowohl Substrat unseres Leibes, als auch unseres Handelns; man könnte es „reines Sein“, Sein vor aller Erfahrung nennen. Dafs es nun für unsere Anschauung als objektiver Leib einerseits und als Handeln anderseits in die Erscheinung tritt und, als Objekt für uns, irgend welche Qualität erlangt, das kann für die höhere, transcendente Sphäre gar nicht in Betracht kommen; in ihr gilt nur das reine Sein. Dafs dieses Substrat unserer Thaten ist, deutet Hebbel an, wenn er sagt, der Idee gegenüber seien wirkliche oder blofs mögliche Thaten oder Sünden „völlig Eins“ (W. I. 242 m.); d. h. für uns, wenn wir uns auf den Standpunkt der Idee stellen und von diesem aus urteilen; aber man mufs sich dabei wohl hüten, der Idee im Stillen die eigene Fähigkeit, Subjekt zu sein, unterzuschieben, ihr einen Intellekt zu insinuieren. Ich erinnere hier an die schon angeführte Äufserung, dafs unsere Urteile nicht auf einer unveränderlichen Überzeugung beruhen, sondern Entschlüsse seien, „die Sache so oder so anzusehen“ (T. II. 183 o.).

Wenn nun der Idee eine der unsrigen ähnliche Erkenntnisfähigkeit nicht zugesprochen werden darf, und wenn alle Qualitäten und Relationen der Dinge nur innerhalb der realen Sphäre in Betracht kommen, so verlieren der Idee gegenüber diese Qualitäten und Relationen jede Bedeutung; wir stehen hier jenseits von Gut und Böse.

e) Dem Gesagten entsprechende Äufserungen Hebbel's.

Dafs die Idee von allem in der Erscheinungswelt sich Vollziehenden und nur da Geltenden unberührt bleibt, deutet Hebbel in einem Sonett [„Die Freiheit der Sünde“ (W. VII. 171 u.)] und in einem Distichon [„Das Höchste und das Tiefste“ (W. VII. 197 u.)] an. Im Sonett steht:

„O glaube nicht, dafs du durch deine Sünde
Die Welt verwirrst! Wie du auch freveln mögest,
Und ob du Gott dein Ich auch ganz entzögest,
Du hinderst nicht, dafs sie zum Kreis sich ründe!“

Über das Bestreben, dem „Ewigen und Wahren“ zu entfliehen, sagt er dann weiter:

„Wir können's, doch es wird sich offenbaren,
Dafs wir das eig'ne Lebensband zerreifsen
Und Nichts dadurch im Äther umgestalten.“

Das Distichon lautet:

„Kein Gewissen zu haben, bezeichnet das Höchste und Tiefste,
Denn es erlischt nur im Gott, doch es verstummt auch im Thier.“

Zwischen Gut und Böse besteht nur ein zeitlicher, zufälliger Unterschied (T. I. 294 o.), aber noch deutlicher äufsert er sich im Folgenden:

„Derjenige, der einen Mord verübte, und derjenige, der ihn des Mordes wegen zum Tode verdammt, worin sind sie unterschieden, wenn Gott, der mit der wirklichen zugleich alle möglichen Welten überschaut, erkennt, dafs Jener bei einer anderen Verkettung der Umstände der Richter und dieser der Mörder hätte sein können? Wenn man die Gewalt der Äufserlichkeiten wohl erwägt, so möchte man an aller Wesenheit der menschlichen Natur und jeder Natur verzweifeln“ (W. I. 243 u. 244 o.). Gewifs; denn dafs der eine der Mörder ist und der andere der Richter, das kommt nur durch lediglich uns angehörige Anschauungsformen zu Stande. Darum sagt Hebbel auch: „Der Mensch ist, was er denkt“ (T. I. 18 o.) und „der Mensch mufs soviel werth sein, wie seine Gedanken“ (W. I. 243 u.).

Was also auch immer sich in der Erscheinungswelt ereignen, welche innere oder äufsere Gestalt sie durch menschliches Ringen, Streben, Zerstören annehmen möge, die Idee bleibt unberührt davon. Könnte es die Idee tangieren, wenn jemand das gesammte Menschengeschlecht von der Erde vertilgen würde? Es findet sich über diesen Punkt bei Hebbel eine Bemerkung: „So würde auch derjenige, der die Luft durch das von Lichtenberg nicht für unmöglich gehaltene Ferment zersetzte, ungestraft bleiben, schon deshalb, weil mit der ganzen Menschheit auch der Richter und Rächer, freilich auch der Verbrecher selbst, den Tod erlitte“[1] (T. II. 86 m.). In dem Vordersatz zu dieser Betrachtung sagt er, es sei allerdings ein Verbrechen, einen Menschen umzubringen, aber die Atmosphäre, in der er sich bewegt, durch ein giftiges Ferment zu zersetzen, so dafs er von selbst sterben müsse, das sei „keine Sünde“. Jedenfalls eine sonderbare Auffassung.

f) Die Selbstkorrektur als immanentes Weltmoralprincip.

In einer Kritik heifst es: „Es giebt keinen Tugendhafs; die Sünde hat grofse Macht, aber die Macht, sich als selbstständigen Gegensatz der Tugend hinzustellen und diese in freiem Hafs zu befehden, hat sie nicht. Das Fieber ist nur solange der Mensch

[1] Wir werden später auf diesen Ausspruch zurückkommen.

ist . . . . . die Kraft, womit es den Körper bekämpft, saugt es aus dem Körper selbst. Die Sünde ist die Krankheit der Tugend" (W. XII. 41 m.) u. s. w. Nimmermehr aber könne die Tugend durch die Sünde verdrängt werden.[1] Wir haben also die Selbstkorrektur als immanentes Weltmoralprincip anzusehen. Von wem aber geht sie aus? Wir kommen damit auf die Frage, welche Bedeutung das Transcendente für das Reale habe.

g) Bedeutung des Transcendenten für das Reale.

Eine Erkenntnis der Bedeutung des Transcendenten für das Reale müfste mit einer Erkenntnis der Idee an sich zusammenfallen, so dafs es sich nur um ein Einziges handeln würde, welches auf zwei verschiedene Arten erkannt werden würde: einmal als Idee und dann als Erscheinung. Wenn wir sagen, die Idee offenbare sich als ein sich erhalten Wollendes, so bleibt es dabei immer bei unserer Erkenntnis, aus der wir durchaus nicht heraus können. Wir können nur sagen, dafs die Idee von allem in der Erscheinung sich Vollziehenden nicht berührt wird, dafs sie erhaben über Raum und Zeit ist und aufserhalb des Gesetzes der Kausalität steht, dafs sie unzeitlich, unräumlich, unveränderlich, erkenntnislos ist, dafs sie, wie etwa die Schwerkraft, unabnutzbar, unverbrauchbar ewig weiter bestehen bleibt, gleichviel, ob wir das Uhrwerk, das durch sie in Bewegung gesetzt wird, zertrümmern, verändern oder seine Zeiger verrücken. Der Einwand, dafs Veränderungen der Erscheinung auch Veränderungen der Idee sind, da die Erscheinung Idee ist, wird dadurch zurückzuweisen sein, dafs diese Veränderungen sich an der Erscheinung gewordenen Idee vollziehen und nicht an der Idee an sich, dafs also jede Veränderung innerhalb der Erscheinung verbleibt. Es soll damit eine solche Bedeutung nicht rundweg geläugnet werden, aber schon indem man das Wort Bedeutung ausspricht, setzt man einen kausalen Zusammenhang, etwa so, als ob die Ursache im Transcendenten und die Wirkung im Realen läge oder umgekehrt, was unstatthaft ist. Schreibt man dann der Idee noch eine Erkenntnisfähigkeit zu, so mufs man schliefslich auch von einer grollenden, befriedigten, lustigen oder betrübten Idee reden können. Hebbel erkennt diese unserer Erkenntnis gesetzte Schranke an; der Grund, sagt er, dafs wir „nicht Alles" von Gott wissen, liegt darin, dafs

[1] Vgl. die schon angeführte Bemerkung, dafs das Böse nicht bleibt, was es ist (T. I. 121 u.).

wir von uns wissen, und da, wo das Wissen von uns anfängt, hört das Wissen von Gott auf, es ist der „Flecken im Spiegel“[1] (T. II. 80 u.).

h) Widerspruch mit dem früher Gesagten.

Aber wir geraten auf diese Weise in einen großen Widerspruch zu dem früher Aufgestellten. Durch die strenge Scheidung der realen und der transcendenten Sphäre stellen wir eine Wand zwischen ihnen auf, die keine Kommunikation gestattet, und doch erinnern wir uns, daß im Drama die Metaphysik aus dem Leben hervorgehen, daß sich uns in einem realen Vorgang ein übersinnlicher entschleiern soll; im Vollzug der Selbstkorrektur fallen ein sinnliches und ein übersinnliches Geschehen zusammen, ebenso im Kontrahieren der Schuld. Wie aber kommt die Hebbel'sche Tragödie zu Stande? Welche Betrachtungsweise der Dinge ist es, die ihre Konstruktion ermöglicht und wie ist er selbst zu ihr gelangt?

Der Widerspruch, von dem ich soeben sprach, wird von Hebbel nirgends klar dargelegt oder gar entwickelt, wiewohl er sich desselben bewußt ist und ihn in seinen Konsequenzen berührt. Auf das von mir darüber Dargelegte und noch Darzulegende und auf das von Hebbel darüber Geäußerte werde ich bei der Besprechung des Verhältnisses von Kunst und Philosophie zurückkommen, wobei sich zeigen wird, daß der von mir hier verfolgte Gedankengang vollständig im Sinne Hebbel's gehalten ist, daß ich also zum mindesten eine große Wahrscheinlichkeit für mich habe, teilweise unausgesprochene Gedanken Hebbel's dargelegt zu haben. Die Kunst, so sagt er, habe bisher ihr Geschäft noch immer vollbracht, sie habe die Aufgabe, welche die Philosophie vergeblich zu lösen bemüht gewesen sei, gelöst, freilich auf umgekehrtem Wege und durch einen Sprung.

Mit diesem Sprung wollen wir uns jetzt etwas näher beschäftigen und untersuchen, worin er besteht. (Vgl. 4. Teil C. 1.)

---

[1] Ebenso in einem wenig anmutigen, aber für Hebbel's Art höchst charakteristischen Bilde: „Zerstoß dir im Finstern an einem Pfahl den Kopf und sieh zu, ob das Feuer, das dir aus den Augen fährt, hinreicht, ihn zu beleuchten“ (T. II. 94 m.). Welch eine Vorstellung! Aber äußerst bezeichnend für das Gesagte und für Hebbel's Eigenart, die selten so prägnant, wie hier, zum Ausdruck kommt. Auch hier ist das Gewaltsame, Gräßliche und zugleich Wuchtige durch das ihm eigene, beklemmende Element gedämpft.

„Das Leben ist ein Traum, der sich selbst bezweifelt“ (T. I. 267 m.).

4. Konstruktion des Hebbel'schen Dramas.

Um nämlich die Welt im Sinne Hebbel's zu begreifen, um sie pantragisch aufzufassen, bedarf es einer besonderen Betrachtungsweise der Dinge, welche von der gewöhnlichen verschieden ist. Wie eine solche zu Stande kommt, wird von Hebbel durchaus nicht in erschöpfender Weise auseinandergesetzt, obgleich sie die Bedingung des Pantragismus ist. Hebbel nennt diese Betrachtungsweise gelegentlich „symbolische“ oder „dichterische Anschauung“, im Gegensatz zur „gemeinen“ (nicht symbolischen), und bezeichnet es als ihre Aufgabe, in unendlicher Vertiefung das Allgemeine im Besondern aufzudecken (W. X. 68 u., 69 o.). Ohne näher auseinanderzusetzen, worin sie besteht, setzt er sie als vorhanden voraus. Sie ist ein Analogon der Schelling'schen intellektuellen und ästhetischen Anschauung und der Solger'schen, der gemeinen entgegengesetzten, höheren Erkenntnisart, auf welche beide ich vergleichsweise zurückkommen werde, nachdem ich in der folgenden, selbstständigen Darlegung versucht haben werde, im Anschlufs an unsere bisherigen Betrachtungen zu zeigen, wie die bei Hebbel unerläfsliche Anschauungsweise der Dinge beschaffen sein mufs.

Eins sei noch hervorgehoben: das Verweilen in der Sphäre einer höheren, wir können sagen, göttlichen Erkenntnis wird von der absoluten Philosophie als ein in erster Linie dem Philosophen zukommendes Hoheitsrecht in Anspruch genommen; Hebbel hingegen verweist den Philosophen aus diesem Bereich höchster und umfassendster Einsicht und läfst allein den Dichter in ihm verweilen.

a) Die transcendente und die reale Sphäre im Drama.

Um uns über die geforderte Betrachtungsweise klar zu werden, wollen wir zunächst erörtern, in welcher Weise die beiden besprochenen Sphären für das Drama in Frage kommen, sich im Drama darstellen, d. h. in dem Drama, wie wir es bis jetzt nach den Äufserungen Hebbel's kennen gelernt haben.

Es war als die Aufgabe des Dramas bezeichnet worden, den Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung aufzulösen und die Idee in ihrer Reinheit und Einheit wieder herzustellen. Das Drama hatte eine Einsicht in die transcendente Sphäre zu vermitteln und die Metaphysik aus dem Leben hervorgehen zu lassen.

Mit der transcendenten Sphäre selbst wird der Dichter allerdings nichts anfangen können; nennen wir sie „das Sein“ und diejenige

der Realität „das Werden", so wird HEBBEL's Forderung verständlich, dafs das Drama an beide verwiesen sei und sich zwischen Sein und Werden „gemessen in der Schwebe" zu erhalten habe (W. X. 13 m.).

Das Sein wird für uns Objekt als Werden, aus diesem ist jenes zu verstehen, aus dem Weltlauf in Fortgang und Entwickelung wird sich uns das Sein, die Idee, offenbaren. „Alles Individuelle ist nur ein an dem Ewigen und Einen hervortretendes und von diesem unzertrennliches Farbenspiel" (T. I. 323 m.). „Das Werden erhellt das Sein. Wer das Werden zum Gegenstand seiner Betrachtung macht, und die Bedingungen, unter denen sich die verschiedenen Modalitäten desselben so oder anders gestalten, dem lichtet sich auch der Urprocefs, auf dem das Sein beruht" (W. X. 194 m.).[1] Darum wird, wie schon hier bemerkt sei, von HEBBEL einerseits das einseitige Aufgehen im realen Lebenszusammenhang verworfen, d. h. Anekdoten, historische oder andere, in Scene zu setzen (W. X. 48 o.), der materielle Teil der Geschichte durchstrichen (W. X. 15 m.) (auf Napoleons entscheidende Autorität gestützt (W. X. 40 m.), wie es einmal heifst), und anderseits die „eigentlich spekulative Seite der Idee" abgelehnt (W. X. 38 u.). So zwischen Sein und Werden sich gemessen in der Schwebe haltend, wird das Drama eine dualistische Handlung bieten, die, wenn auch nur von wenigen Einsichtigen in ihrem Dualismus begriffen (W. X. 55 u., 56 o.), auf der einen Seite jede in der Erfahrung mögliche innere oder äufsere Form des Lebens annehmen kann, und auf der anderen Seite den ewigen Zusammenhang mit der Idee veranschaulicht. Aus stillen Anschauungen, sagt HEBBEL, wächst die tragische Kunst hervor, wie eine fremdartige, unheimliche Blume aus dem Nachtschatten; nur mit den Grundverhältnissen hat sie es zu thun, innerhalb welcher alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, und diese sind bei dem beschränkten Gesichtskreis des Menschen grauenhaft (T. I. 322 m.).

Die tragische oder dramatische Schuld beruht, wie wir gesehen haben, auf einem Frevel an der Idee. Die Idee wird Objekt als empirische Realität, aber nicht als solche in irgend einem bestimmten Zustande, sondern als Aufsenwelt im Flufs der Dinge, im Werden. „Das Leben," sagt HEBBEL, „ist ein ewiges Werden. Sich für geworden halten heifst sich tödten" (T. I. 213 u.). „Das Leben in reiner ungemischter Gestalt kann kein Vorwurf künstlerischer Darstellung sein, denn es ist nicht zu packen; nur das in Bewegung gesetzte"

---

[1] Ebenso T. I. 140 m.

(T. I. 214 m.). Er sagt ferner unter „Grenze der Kunst“ (W. VIII. 60 u.):

„Himmel und Erde geh'n dem Dichter zwar nicht in den Rahmen,
Aber wohl das Gesetz, das sie beherrscht und bewegt.“

Das Weltgesetz geht in das Drama hinein (T. II. 358 m.). Da nun die Idee als in allem gegenwärtig gedacht werden muſs, und uns das Weltgesetz hier insofern interessiert, als es am Menschen zum Ausdruck kommt, so kann man für das Ganze den Teil, also die Menschheit, und für diese wieder einen Teil ihrer setzen, umsomehr, als die Forderung aufgestellt wird, für Vergegenwärtigung der Totalität des Lebens und der Welt zu sorgen (W. X. 14 u.), und jede Zeit als das Produkt aller vorhergegangenen Zeiten darzustellen (W. X. 43 u.). Die Menschheit erscheint nun als ein sich erhalten Wollendes, und es frägt sich, ob an ihr im Sinne einer von der bloſsen injuria zu unterscheidenden, auf dem Sein beruhenden, einer dramatischen Schuld gefrevelt werden kann. Wird dies als möglich angenommen, so wird die Menschheit in ihrem als Trieb der Selbsterhaltung sich äuſsernden Werden als Einheit gesetzt und ihr die Fähigkeit zugeschrieben, Beeinträchtigungen zu empfinden, also als Einheit Subjekt zu sein, was niemand wird im Ernste behaupten wollen.

Ich kann immer nur einen oder viele Menschen im Sinne einer injuria beleidigen; beleidige ich aber alle Menschen, welches Falles Hebbel in dem Beispiele der durch ein giftiges Ferment zersetzten Luft gedenkt, so beleidige ich immer nur eine bestimmte Anzahl von Menschen, eine Vielheit. Diese als Einheit zu bezeichnen, ist eine begriffliche Abstraktion, eine idea a me ipso facta, die objektiv belanglos ist.

Indessen kann man sagen, daſs es sich hier nicht um eine Einheit handelt, die durch Abstraktion zu Stande kommt, sondern durch die Idee, daſs in jedem einzelnen Menschen die Idee beleidigt wird. So sagt auch Hebbel, es frage sich, wie weit der Mensch ein Recht habe, versöhnlich zu sein; „eine wahre, tiefe Verletzung trifft ja nicht den Einzelnen bloſs als Persönlichkeit, sie trifft ihn zugleich als Repräsentanten der allem Menschlichen zu Grunde liegenden Idee, und dieser Idee darf er Nichts vergeben“ (T. I. 191 o.).[1] Wird so die Einheit der Menschheit vermittels der Idee konstruiert, so muſs notwendig der Idee die Fähigkeit zu-

[1] Ähnlich in dem Gedicht „Grenze des Vergebens“ (W. VIII. 59 u.).

geschrieben werden, Beeinträchtigungen zu empfinden: dafs dies aber nicht geschehen kann, habe ich dargethan. Geschieht es nach Hebbel dennoch, so ist es nur vermittels einer Erkenntnisfähigkeit der Idee möglich. Diese aber ist eine Annahme Hebbel's, ohne welche freilich seine Tragödie unmöglich wird, die er aber weder bewiesen hat, noch würde haben beweisen können. Ich werde auf dieselbe, da sie den wichtigsten Teil der Hebbel'schen Metaphysik ausmacht, noch ausführlich zu sprechen kommen. Nehmen wir sie inzwischen als bestehend an und erwägen wir den Sinn des angeführten Wortes, so entsteht die Frage, wann eine Beleidigung so tief ist, dafs sie bis an die Idee heranreicht und wann nicht: wo hört die injuria auf und wo fängt die Schuld an? Sehen wir uns in seinen Dramen um, so fällt gar jede Hoffnung auf einen Mafsstab für Schuld und injuria weg. Man denke an den Pfalzgrafen in der Genovera, an Agnes Bernauer, an Klara in Maria Magdalene, von deren Fehltritt er sagt, dafs er gar keiner sei, und an Golo's Schändlichkeiten; ist, gegen diese gehalten, Klara's Fehltritt noch ein Frevel? Dennoch ereilt beide ihr Geschick. Man kann hier sagen, dafs es überhaupt keine injuria mehr giebt, sondern nur noch Schuld. Man kann ferner fragen, da z. B. Fälle, wie der Klara's, im Leben sehr oft vorkommen, ohne einen tragischen Ausgang zu finden, wann die Idee sich hier beleidigt fühlt und wann nicht, da Hebbel z. B. des Struensee und seiner Geschichte als einer Tragödie, die sich wirklich ereignet hat, gedenkt (W. X. 119 ff.). Wenn nun Kuh, wohl vollständig im Sinne Hebbel's, sagt, Schelling habe das Auditorium mit den Allüren eines „Botschafters und Geschäftsträgers des Absoluten" (Kuh I. 296 m.) betreten, so müssen wir sagen, dafs auch Hebbel so etwas wie persönliche Ansichten der Idee vorzutragen weifs. Wer sagt ihm, dafs sich die Idee in einem bestimmten Falle derartig beleidigt fühlt, dafs sie es angezeigt findet, in Aktion zu treten? Es ist klar, dafs er sich dies selbst sagt und dafs er seine eigene Meinung in die Idee hineinträgt. Wir werden des Selbstbewufstseins der Idee, vermöge dessen sie das Bedürfnis hat, sich selbst in ihrer Reinheit wieder herzustellen, zur Konstruktion der Tragödie bedürfen, aber wir wollen nicht vergessen, dafs es immer unsere Erkenntnis ist, die wir der Idee leihen, dafs wir uns auf den Standpunkt der Idee stellen und von ihm aus mit Hilfe unserer Erkenntnis, bei der es immer bleiben mufs, und aus der wir durchaus nicht heraus können, urteilen, oder, um es präciser auszudrücken, dafs aus dem Walten der Idee nicht diese, sondern

HEBBEL spricht, und, da es sich in der Tragödie um Symbolisierung des jeweiligen Welt- und Menschenzustandes handelt (W. X. 43 m.), HEBBEL's eigener Geist es ist, in dem sich die betreffende Zeit wiederspiegelt. Dafs für die Idee an sich die Erscheinung Objekt sei, kann nicht gesagt werden, da diese Spaltung erst durch unser Erkennen gesetzt wird. Es kann sich also nur um ein Selbstbewufstsein der Idee handeln, da sie alles umfafst; da aber dieses ebenfalls in Subjekt und Objekt, in Erkennendes und Erkanntes zerfällt, und aufser der Idee nichts existiert, was nicht selbst Idee wäre, so gelangen wir notwendig, da die Idee als ein Erkennendes gedacht werden soll, zu einer Identität von Subjekt und Objekt in diesem Erkennen, d. h. zum SCHELLING'schen Subjekt-Objekt. Dieses, das absolute Erkennen,[1] das mit seinem Objekt eins ist, ist gleich dem Absoluten selbst, dem Geiste, der die Einheit aller Dinge ist, und wird deshalb in uns angetroffen, weil das Absolute selbst der Kern unserer Seele ist, wodurch wir eben der absoluten Erkenntnisfähigkeit teilhaftig sind. Die Identität von Subjekt und Objekt im absoluten Erkennen drückt HEBBEL so aus: „Gottes Leben ist Gefühl. Ein Erkennen ist nicht denkbar für ihn, denn er ist sich selbst durchsichtig“ (T. I. 214 m.). So tritt das gewöhnliche, individuelle Erkennen als eine Art Hemmnis des absoluten auf: „In allem Denken,“ sagt HEBBEL, diesen Gedanken aussprechend, „sucht Gott sich selbst und er würde sich schneller wiederfinden, wenn er nicht auch darüber mit dächte, wie er sich verlieren konnte“ (T. II. 74 u.). Freilich; denn dadurch, dafs er sich verlor („Die Welt ist Gottes Sündenfall“), d. h. durch die Individuation kommt unser individuelles Erkennen in seiner Beschränkung zu Stande, und das Nachdenken Gottes darüber, wie er sich verlieren konnte, ist unser Erkennen der uns gesetzten Schranke. Dies sind SCHELLING'sche Gedanken, durch deren Adoption es allerdings nicht schwierig ist, die Stimme des Tragikers mit dem gewaltigen Nachdruck einer ehernen Posaune des Weltalls auszustatten.

Kehren wir zu unserer Betrachtung zurück. Es wird, nach dem Gesagten, innerhalb der Sphäre individueller Gebundenheit immer nur eine injuria vorliegen, die an einem, wie an mehreren Menschen begangen werden kann, welche aber nicht als Einheit, sondern als Vielheit zu betrachten sind. Auch der Trieb der Selbsterhaltung der Menschheit ist als Begriff aus dem in vielen Menschen

[1] SCHELLING, Werke I. Abt. IV. 369—71. 376.

sich äufsernden Trieb abgezogen und als Vielheit zu denken. Ferner kann auch nicht das reine Sein, sondern nur das Objekt gewordene Sein, und zwar als Handeln oder als blofse Existenz, in Frage kommen, und schliefslich kann auch nicht von einem Auflösen des Einzelnen in den Verband des Ganzen die Rede sein.

Diese, in der Sphäre der Erscheinung aufgehende Betrachtungsweise kennt also Thaten und Qualitäten derselben, eine als Vielheit sich darstellende Menschheit und einen leiblichen Tod. Jene andere, über individueller Gebundenheit stehende, kennt reines aber weder schuldvolles noch schuldloses Sein, eine aller Erscheinung zu Grunde liegende Einheit und eine Auflösung reinen Seins in diese Einheit.

b) Vereinigung der innerhalb der besprochenen Sphären gebotenen Betrachtungsweisen zu einer symbolisierenden.

Eine dritte, jene beiden vereinigende, eine dramatische Betrachtungsweise im Sinne Hebbel's, erkennt die Thaten und ihre Qualität, zugleich aber auch das reine Sein des Thäters an, sie giebt der Vielheit der Menschheit die Einheit der Idee und konstruiert dadurch einen Frevel an der Menschheit und eine Auflösung des Einzelnen in die Idee, schafft also die Bedingungen zu einer Tragödie, die den Anforderungen Hebbel's genügt.

Wir gelangten vorhin durch die Annahme einer nur als Selbstbewufstsein zu denkenden Erkenntnisfähigkeit der Idee (d. h. der Idee an sich sowohl, als der Idee, sofern sie der Kern der menschlichen Seele ist) zum absoluten Erkennen, das zugleich das Absolute selbst als absolutes Sein war, und in dem Erkennendes und Erkanntes identisch (d. h. eben das Absolute selbst) wurden. Durch diese von Schelling als intellektuelle Anschauung bezeichnete, absolute Erkenntnisart wird das Subjekt zum absoluten Subjekt „Objekt, also mit der Idee (in Hebbel's Sinne) identisch. Jene soeben besprochene, aus zwei verschiedenen Betrachtungsweisen zusammengesetzte dritte, jene dramatische Anschauungsart erblickt, wie wir gesehen haben, in den Vereinzelungen die Einheit der Idee, im Endlichen ein Unendliches, setzt also die Identität nicht, wie die intellektuelle Anschauung, von Subjekt und Idee, sondern die Identität von einem Objekt und der Idee. Diese Hebbel'sche, dramatische Betrachtungsweise ähnelt dem, was ästhetische Anschauung bei Schelling, ist, welche die intellektuelle Anschauung objektiviert (Schelling Werke I. Abt. III. 625 m.). Diese intellektuelle Anschauung ist (bei Schelling) eine innere und als die philo-

sophische Betrachtungsweise anzusehen; sie setzt die Identität des anschauenden Subjekts mit der Idee und wird objektiv durch die ästhetische Anschauung, welche Identität eines endlichen Objekts mit dem Unendlichen setzt. Darum wird, so sagt SCHELLING, die Kunst, wenn man ihr die Objektivität nimmt, Philosophie, und die Philosophie wird, wenn man ihr die Objektivität giebt, Kunst[1] (ibidem 630 u.). HEBBEL aber bezeichnet die Kunst als realisierte Philosophie und sagt, dafs die Philosophie in der Kunst zur Erscheinung werde (W. X. 56 m.).

Was nun jene zusammengesetzte, dramatische Betrachtungsweise betrifft, die zur Konstruktion der HEBBEL'schen Tragödie nötig ist, so wollen wir sie, der Deutlichkeit halber, nicht die ästhetische, sondern die symbolisierende nennen. Das Verfahren, durch welches sie zu Stande kommt, besteht darin, dafs wir zweierlei aussagen und es auf eine Einheit beziehen. Wir setzten entweder: Menschheit oder: Idee und sagten von ihnen aus; jetzt aber sagen wir von der Menschheit aufserdem etwas aus, was allein der Idee zukommt, und umgekehrt, wir springen also von der einen Betrachtungsweise in die andere über, wir sagen von der Menschheit und der Idee etwas aus, was ihnen nicht objektiv zukommt. Darum ist das Setzen der Einheit, von der zweierlei ausgesagt wird, objektiv ohne Bedeutung, da sie objektiv immer wieder in ihre beiden Komponenten zerfällt, und die Einheit hat nur für uns Bedeutung, insofern wir dadurch den Dingen und Vorgängen eine andere, eine erhöhte, eine symbolische Bedeutung unterlegen können.

c) Definition des Dramas.

Sonach wäre denn das Drama, das erst durch die Konstruktion jener Einheit möglich wird, subjektiv eine dualistische, symbolisierende Betrachtungsweise von Vorgängen und deren Trägern und objektiv das Material zu einer solchen, während von einem objektiven Drama schlechthin, wie etwa von einer objektiven Realität, nicht gesprochen werden kann. Dasselbe gilt natürlich auch von der Schuld.

Man vergleiche hierzu die im Anhang behandelte Verwandtschaft der symbolisierenden Betrachtungsweise mit SOLGER's höherer Erkenntnisart.

---

[1] Vgl. EDUARD v. HARTMANN, Die deutsche Ästhetik seit KANT. 32 o.

5. Der Gottesbegriff Hebbel's. Unsterblichkeit.

a) Entwickelung und Definition des Gottesbegriffes. Hinweisung auf Hegel.

Es ist bisher wiederholt von Gott die Rede gewesen, und wir können sagen, daſs Gott und Idee ungefähr zusammenfallen. Daſs es sich nicht um Gott im christlichen Sinne handelt, das haben wir schon in Hebbel's Äuſserungen über die zu ersetzende Idee der Gottheit gesehen. In den Tagebüchern finden sich viele, zum Teil gebetartige Anrufungen Gottes, indessen lehnt Hebbel einen persönlichen Gott ab. So sagt er über den Gedanken eines Weltschöpfers, zu dem sich, nach der von ihm angeführten Auslassung eines jüdischen Kalenders, die heidnische Philosophie nicht aufgeschwungen habe: „Zu dem Gedanken eines Welt-Schöpfers ist die Philosophie der Alten nie herabgesunken, vor diesem krassesten aller Anthropomorphismen hat sie ihr gesunder Instinkt immer glücklich bewahrt" (T. II. 513 u., 514 o.). In einem Briefe an Ad. Stern schreibt er, vom Materialismus handelnd, wenn auch die Gehirnthätigkeit, wie der Blutumlauf, ihren Harvey gefunden haben würde, so würde man damit zum vollständigen Verständnis des Menschen nichts gewonnen haben, sondern nur, statt vor einem allmächtigen Schöpfer, vor einem unerbittlichen Gesetze stehen, was soviel hieſse, als eine Kinderklapper mit der anderen vertauschen (Br. II. 511 u.). Also ein persönlicher Gott wird abgelehnt, obwohl an vielen Stellen von einem Gott als einem wollenden, strafenden oder sonst bewuſst sich äuſsernden Wesen die Rede ist. Eine solche Personifikation entspringt seiner allegorischen Redeweise und ist nicht im eigentlichen Sinne zu nehmen. Auch die folgende Bemerkung wird so zu verstehen sein: „Wenn es mit Gott und Unsterblichkeit Nichts wäre, so wäre auch für den Materialisten der Instinct des Menschen noch immer bewunderungswürdig, weil er erfand, was die Gesellschaft allein möglich machte und mit ihr den Fortschritt" (T. II. 446 m.). Deutlicher wird sein Gottesbegriff aus einer anderen, schon angeführten Äuſserung: „Ich glaube nicht an einen guten Hausvater über den Sternen, der, zu ohnmächtig, die Wunden seiner lieben Kinder zu verhüten, doch allmächtig genug ist, sie alle zu heilen, aber allerdings zieht sich ein Faden ewiger Weisheit (der ja eben nur die Äuſserung der Selbsterhaltung im Ganzen ist) durch die Welt, und diese Weisheit bethätigt sich gerade darin, daſs das

Leben sich aus sich selbst herstellen kann und also auch mufs" (T. II. 45 m.). Er fügt hinzu: „Dein Kind lebt und ist mehr, als er war."[1] (Die Stelle stammt aus einem Brief an Elise, der Tröstungen über den Tod des Söhnchens enthält.)

Danach wäre Gott das Lebensprincip, umfafste alles Leben vor wie nach dem Tode, wäre in allem Lebenden enthalten. Äufserungen Gottes wären der Trieb der Selbsterhaltung und die Selbstkorrektur. Dieser pantheistische Zug zeigt sich auch in den Worten: „Gott war sich vor der Schöpfung selbst ein Geheimnifs, er mufste schaffen, um sich selbst kennen zu lernen" (T. I. 171 u.). Da er einen Weltschöpfer persönlicher Art ablehnt, kann dies nur soviel heifsen, als dafs Gott in allem Lebenden ist und sich fühlt. Dafs das Leben in diesem Sinne durch den Tod nicht zerstört wird, zeigt sich auch in einem andern Ausspruch: „Der Tod ist doch im Grunde nur eine Anschauungsform, wie die Zeit, die er abzumarken scheint" (T. II. 279 u.),[2] und kommt in der Äufserung, dafs wir durch den Tod erfahren, was wir sind, zum Ausdruck. Fühlt Gott sich in allem Lebenden als seiend, so erklärt sich das Wort: „In dem Augenblicke, wo wir uns ein Ideal bilden, entsteht in Gott der Gedanke es zu schaffen" (T. I. 15 o.). Aber alles Lebende ist auch in Gott: „Wie um unser Ich die tausend Gedanken-Funken, so tanzen um Gott die Millionen Gestalten herum" (T. II 148 m.), oder: „Die Menschen sind in Gott, was die Einzelgedanken im Menschen" (T. II. 239 u.). Es hängen diese Ansichten alle mit der von Eduard von Hartmann gerügten, „abstrakt-monistischen" Anschauung Schelling's zusammen, dafs im Absoluten Erkenntnisfunktion und Wesen identisch seien, und dafs im Universum die blofse Erkenntnisfunktion des Absoluten für sich allein schon hinreiche, um eo ipso das Sein zu setzen (Die deutsche Ästhetik seit Kant. 36 u.). In seiner Selbstbeschauung denkt Gott Geschöpfe, denkt das Absolute des Universum.

„Ich mögte mich nie an Menschen rächen, die mir Übles thun," sagt Hebbel, „aber an Gott, der solche Menschen geschaffen hat" (T. II. 147 u.).

Um den ganzen Sachverhalt noch etwas klarer zu machen, will ich einige Axiome Hebbel's aneinanderreihen.

---

[1] „Den Ort, wo sich die geliebten Todten befinden, weifs ich nicht; den, wo sie sich nicht befinden, weifs ich: das Grab!" (T. II. 279 u.).

[2] Auch das Leben wird als „höchster Begriff, wie Raum und Zeit", bezeichnet (T. I. 181 o.).

Der Tod ist ein Opfer, das jeder Mensch der Idee bringt (T. II. 287 m.);[1] die Kunst ist eine höhere Art von Tod; sie hat mit ihm, der auch, der Idee gegenüber, alles Mangelhafte durch sich selbst vernichtet, dasselbe Geschäft (T. II. 303 u.). Die Kunst stellt also die Idee in ihrer Reinheit wieder her. Der Weltgeist hat dann sein Ziel erreicht, wenn der Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung aufgehoben, und alles poetisch sein wird; der Mensch aber hat seine Bildung dann vollendet, wenn er „kein Gewissen" mehr hat, d. h., wenn der Widerspruch zwischen Sollen und Wollen in ihm gelöst ist, und er sich nur noch „im Gesetz als seiend" fühlt (T. II 104 u., 105 o.). Die Thatsache des Gewissens im Menschen entspricht also der Kunst in der Welt, wie auch gesagt wird, und Hebbel kann darum die Kunst als „das Gewissen der Menschheit" (T. I. 267 o.) bezeichnen, also als das, was der Menschheit zu einem widerspruchslosen Aufgehen in der Idee verhilft. Ebenso kann man das Genie, das das Kunstwerk hervorbringt, „Bewufstsein der Welt" (T. I. 54 m.) nennen; es wäre also das, was ein Gewissen allererst möglich macht. Dies bezieht sich nun auch auf die bildenden Künste: „In der bildenden Kunst ist Schönheit dasselbe, was in der Tragödie die Versöhnung ist, Resultat des Kampfes (dort der physischen Elemente, wie hier der geistigen) nicht breites Fundament eines ungestörten Daseyns" (T. II. 112 m.). Dementsprechend wird die Schönheit „das Genie der Materie" (T. II. 245 u.) genannt; die Materie erreicht in der Schönheit das Resultat des Kampfes der physischen Kräfte in ihr, sie wird in der Schönheit genial, d. h. offenbart im Endlichen das Unendliche, gelangt im realen Objekt zur Identität mit dem Absoluten, erreicht das Ziel restlosen Aufgehens in der Idee aus sich selbst und ohne Zuthun des Künstlers. Man sieht übrigens hier deutlich, wie Hebbel das aus der Tragödie hergenommene Moment des Kampfes, der ungefähr im Sinne Hegel'scher Dialektik zu verstehen ist, in die bildende Kunst hineinzieht.

Die Kunst ist also Gewissen der Welt ganz allgemein. Im Drama führt das Schicksal den Menschen den Weg, der im restlosen Aufgehen in der Einheit der Idee endet; darum wird auch definiert: „Das moderne Schicksal ist die Silhouette Gottes, des Unbegreiflichen,

---

[1] Solger sagt in Bezug auf die Versöhnung der Tragödie: „Das Opfer, welches gebracht wird, ist selbst die Gegenwart des Ewigen" (Solger, Vorlesungen über Ästhetik 311 u., 312 o.

Unfaſsbaren“ (T. I. 89 o.)[1] Im Walten dieses Schicksals wird Gott sich äuſsern, offenbaren, erkennbar sein; er wäre demnach die Grundlage für die Notwendigkeit, mit der das Schicksal sich vollzieht. Hierzu paſst es, wenn das Schicksal „die Idee der Welt“ (T. I. 171 o.) genannt wird.

Aber Gott ist auch „das Gewissen der Natur“ (T. I. 197 o.), Gott, Gewissen und Kunst sind also zum Teil identisch, und die Thätigkeit Gottes zeigt eine starke Verwandtschaft mit der des Künstlers; Gott ist das, was der Idee zur Einheit in sich selbst verhilft, sofern alle Erscheinung Idee ist, er ist ihr Gewissen, d. h., da auſser der Idee nichts existiert, und ein Gewissen ein Bewuſstsein voraussetzt, das Selbstbewuſstsein der Idee, das Erkennende in ihr vermöge dessen sie sich als seiend erkennt. Gott muſste ja auch allererst schaffen, um sich kennen zu lernen. Wir erinnern uns, daſs, wie soeben erwähnt, bei Schelling das bloſse Erkennen im Absoluten hinreicht, um im Universum das Sein zu setzen. Auf der absoluten Einheit des Denkens und Seins beruht nach ihm das Bewuſstsein des Absoluten, welches eben deshalb nicht bewuſstlos genannt werden darf, aber anderseits nicht bewuſst, da Bewuſstsein in unserm Sinne, dessen Ergebnis das empirische Ich ist, auf einer relativen Einheit des Seins und Denkens beruht, auf Identität des subjektiven, individuellen Subjekt-Objekts im Anschauen seiner selbst. Im Absoluten aber herrscht nur absolute Einheit, was eben daraus zu erklären ist, daſs das Absolute alles umfaſst, alles ist. Dementsprechend finden wir denn auch unter den vielen Definitionen, die Hebbel von Gott, vom göttlichen Wesen, von seiner Wirksamkeit giebt, die folgende: „Gott: das Selbstbewuſstseyn der Welt, nach Analogie menschlichen Selbstbewuſstseyns gesetzt“ (T. II. 2 o.). Dies würde nun zwar dem Schelling'schen absoluten Bewuſstsein des Absoluten nicht entsprechen, da das menschliche Selbstbewuſstsein, wie gesagt wurde, nur auf relativer Einheit des Seins und Denkens beruht, bedeutet aber offenbar dasselbe, da der absolute Charakter des Ideenbewuſstseins diesem notwendig ist, weil die Idee alles umfaſst, kein Objekt für sie denkbar ist, mit dem sie nicht identisch wäre, also von einem, auf einer nur relativen Einheit des Seins und Denkens beruhenden Erkennen, im Sinne menschlichen Selbstbewuſstseins, bei ihr gar keine Rede sein kann. Hebbel fügt der eben angeführten Definition Gottes hinzu: „Ob er ist, ob nicht?

[1] Gott verleiblicht sich in der Geschichte (W. XII. 128 m.).

Wer will antworten! Aber soviel ist gewifs, dafs mit ihm, wenn nicht der Grund, so doch der Zweck der Welt wegfällt". Bei diesem Nachsatz müssen wir etwas verweilen. Die Existenz Gottes, sowie das Bestehen eines Zweckes der Welt, wird damit keineswegs geläugnet, sondern es wird nur ein rein menschlich empfundener Zweifel an der Sicherheit und Gewifsheit unseres Erkennens ausgesprochen.[1] Jedenfalls aber würde die Idee im Stande sein, auch ohne Gott, ohne ein Bewufstsein, eine Welt hervorzubringen, aber diese würde eine zwecklose sein, eine chaotische, eine, welche nicht zu restlosem Aufgehen in der Idee gelangen könnte, eine Art Abortus der Idee. Es frägt sich, ob die Idee durch eine solche Welt zu einem reinen Bewufstsein ihrer selbst gelangen könnte, was übrigens ebensoviel heifst, als dafs diese chaotische Welt nicht das Resultat eines reinen Bewufstseins der Idee sein würde; denn man kann hier nicht von einem Vor und Nach reden, und auch der Satz Hebbel's: Gott mufste schaffen, um sich kennen zu lernen, ist nicht so zu verstehen, als ob das Erkennen die Folge des Schaffens wäre; das Schaffen ist auch nicht die Folge des Erkennens; beides, Grund und Folge, fallen hier, in diesen absoluten Verhältnissen, in eins zusammen, wie Subjekt und Objekt im absoluten Subjekt-Objekt.

Ohne uns auf diese chaotische Welt einzulassen, mit deren Existenz es Hebbel nicht besonders ernst zu sein scheint, wenn er auch ihre Möglichkeit hier indirekt zugiebt, halten wir uns vielmehr an die existierende, zweckerfüllte Welt und modificieren den Gottesbegriff Hebbel's nach der gewonnenen Einsicht, dafs in der Selbsterhaltung des Ganzen, welche der Ausdruck der Einheit der Idee in sich ist, das oberste sittliche Princip zu erblicken sei. Demnach ist Gott das Selbstbewufstsein der Idee, vermöge dessen sie sich als einheitliche, sittliche Substanz fühlt.[2] Die Erkenntnis dieser Einheit fällt zusammen mit der Realisierung derselben, die sich in der Kunst rein vollzieht; der Welt schwebt sie als ein Ziel finaler, glorioser Vollendung vor, sie ist der Zweck der Welt, der sich nach Hebbel schliefslich einmal verwirklichen und in einer „Realisierung der Idee" gipfeln wird, wovon später. Gott

---

[1] „Ich glaube eine Weltordnung, die der Mensch begriffe, würde ihm unerträglicher seyn, als diese, die er nicht begreift. Das Geheimnifs ist seine eigentliche Lebensquelle, mit seinen Augen will er sehen, aber nicht Alles; sieht er Alles, so meint er, er sieht Nichts" (T. I. 121 u.).

[2] Das göttliche Walten fällt also mit dem zusammen, was wir früher die sittliche Weltordnung genannt haben.

ist also der Setzer des Zweckes der Welt (der mit ihm wegfallen würde) und er ist anderseits (wie bei SCHELLING) der Ursprung aller Schönheit, und alle Kunst kommt durch direkten, göttlichen Einfluſs zu Stande.

Was den Anblick des realen Lebens betrifft, so kontrastiert er allerdings heftig mit dieser Theorie, was HEBBEL besonders in seinen Betrachtungen über die Tragikomödie zugestehen muſs, wenn auch in manchen, groſsen, historischen Umgestaltungsperioden und Krisen eine Entbindung des sittlichen Geistes, also eine Selbstkorrektur, ein tragischer Vorgang, zu erblicken ist.

Diese Selbstkorrektur, wie sie in der Tragik zum Ausdruck gelangt, und damit kommen wir auf die hier nur flüchtig anzudeutende Verwandtschaft HEBBEL's mit HEGEL, ist die Realdialektik der sittlichen Idee. Diese sittliche Idee zerfällt bei HEGEL, wie bei HEBBEL, bei ihrer Objektivierung in Individuen, die notwendig aus ihrem Wesen heraus handeln, berechtigte Seiten der Idee vertretend. Der hieraus notwendig (vgl. HEGEL, Werke X, S. 529) sich ergebende Konflikt ist nicht das wahrhaft Substantielle, das in der Totalität des Dramas zum Ausdruck kommen soll, sondern die tragische Versöhnung, in der die sittliche Idee in ihrer Reinheit erscheint, d. h. die dialektische Synthese, das widerspruchslose Nebeneinanderbestehen der Zwecke und Individuen (ibidem X. S. 530 u.),[1] der Anblick der ewigen, immanenten Gerechtigkeit und Vernünftigkeit des menschlichen Schicksals, welches in seinem Walten weder als bewuſste Vorsehung auftritt, noch durch dasselbe eine Moral mit individuellen Begriffen von Gut und Böse verkündet (ibid. 554 m.).

Dadurch, daſs die Idee alles umfaſst, ist bei HEBBEL die Immanenz der Selbstkorrektur als obersten Weltmoralprincipes gesichert; das Gegenteil wäre gar nicht denkbar. Starken Ausdruck findet dies in der Äuſserung, daſs die Gottheit, wenn sie, zur Erreichung groſser Zwecke, unmittelbar auf ein Individuum einwirke, sich also einen willkürlichen Eingriff ins Weltgetriebe erlaube, ihr Werkzeug vor der Zermalmung nicht schützen könne, denn sie dürfe sich einen Eingriff in die ewige Ordnung der Natur nicht gestatten (T. I. 84 m.). Durch diese Personifikation verwirrt er freilich die Begriffe voll-

[1] „Was daher in dem tragischen Ausgange aufgehoben wird, ist nur die einseitige Besonderheit, welche sich dieser Harmonie nicht zu fügen vermocht hatte“ u. s. w. (ibidem.) Vgl. 582 u. „Versöhnung“.

ständig, was er auch gefühlt zu haben scheint, denn er setzt hinter die Worte „willkürlichen Eingriff" in Klammern die Bemerkung: „setzen wir den Fall, so müssen wir die ihm korrespondirenden Ausdrücke gestatten".

Der Vollzug der Korrektur erfolgt durch Zerstören des Individuums, welches der Träger der verletzenden und zu korrigierenden Einseitigkeit ist. Kommt es nun zu dem angedeuteten, idealen Zustand, der in einer „Realisierung der Idee" gipfelt, so wird die Welt endlich einen „Schauder vor der Vereinzelung empfinden, sie wird von Gott wohl noch abfallen können, dies aber nicht mehr wollen (T. II. 401 o.), und die Menschen werden dann vom Tod befreit sein (T. II. 282 o.), sie werden ihn nicht mehr erleiden, sondern „geniefsen" (T. II. 340 u.). Der Mensch wird sich dann, wie schon angeführt, „nur noch im Gesetz als seiend" fühlen und kein Gewissen mehr haben, dessen er nicht mehr bedarf. Gewissen, das Analogon der Kunst, war das, was dem Menschen zur Einheit mit der Idee verhalf; da nun Gott das absolute[1] Bewufstsein der Idee ist, so bedarf er, wie in einem bereits angeführten Distichon (W. VII. 197 u.) gesagt wird, keines Gewissens.

Dieses Bewufstsein der Idee äufsert sich nun in der Welt als Walten des Naturgeistes (Gott, das Gewissen der Natur), als „Faden ewiger Weisheit" (T. II. 45 m.), der sich durch die Welt zieht; diese Weisheit geht auf Ausgleich und Einheit in der Idee, d. h. auf konfliktlose, einklangvolle Bethätigung aller Individuen, auf intakte Erhaltung der Menschheit; wir aber vermögen ihr innerhalb der Schranken individueller Gebundenheit nur mit Hilfe des Zufalls zu genügen (T. II. 222 m.), jedoch wir vernehmen ihre Stimme in der Kunst, welche Ausgleich und Einheit herstellt. Nur durch den Dichter, sagt HEBBEL, zieht Gott einen Zins von der Schöpfung, denn nur dieser giebt sie ihm schöner zurück (T. I. 215 u.). „Der Zufall, der sich aller That und Handlung des Menschen als anfliegendes Element hinzugesellt, ist der Ausdruck des göttlichen Willens, der im Interesse der Welt und des Allgemeinen den individuellen menschlichen Willen ergänzt und modificirt" (T. I. 232 m.). Man sieht, dieser göttliche Wille, als welcher das Bewufstsein der Idee sich äufsert, bleibt der individuellen Erkenntnis ziemlich un-

---

[1] HEBBEL drückte dies so aus: „Das Leben Gottes ist Gefühl. Ein Erkennen ist nicht denkbar für ihn (Erkennen = Gegensatz von Subjekt und Objekt), denn er ist sich selbst durchsichtig" (T. I. 214 m.).

zugänglich. Dies wird auch durch die Worte angedeutet: „Beweisen! Wer kann Alles beweisen! Darum setzte der Glaube der Völker aber auch einen Gott auf den Thron der Welt, keinen Doct. juris" (T. II. 280 m.). Oder: „Gott teilt sich nur dem Gefühl, nicht dem Verstande mit; dieser ist sein Widersacher, weil er ihn nicht erfassen kann" (T. I. 109 m.).

Da in der realen Welt die Idee nicht rein zum Ausdruck gelangt, so ist jene als eine Trübung dieser anzusehen, was den Ausspruch, dafs die Welt Gottes Sündenfall sei (T. II. 74 u.), erklärt, sowie auch das Folgende: „Dem Sündenfall der Menschen mufs selbst in der christlichen Lehre ein Sündenfall der Geister vorangehen" (T. I. 291 m.). Dieser Sündenfall der Geister ist die Schöpfung, die Individuation. Es deutet dies auf ein Monaden- oder Ideenreich, auf welches ich noch zu sprechen kommen werde. Man kann die Individuation auch als einen Abfall von der Idee auffassen, mit dem eine Schuld, die nur wieder durch Herstellung der Einheit in der Idee kompensiert werden kann, gegeben ist: „Das Böse steht als Schranke zwischen Gott und dem Menschen, aber als solche Schranke, die dem Menschen allein individuellen Bestand giebt. Wäre es nicht da, so würde der Mensch mit Gott zu Eins" (T. I. 229 m.). Dies ist vom individuellen Standpunkt aus geurteilt, denn vom Standpunkte Gottes aus ist dieser mit allem eins: etwas wird allererst existent dadurch, dafs es erkannt wird; da nun Gott das Erkennende der Idee ist, und diese alles umfafst, so ist es richtig, wenn Hebbel sagt: „Gott ist Alles". Die angefügte Begründung „weil er Nichts ist, nichts Bestimmtes" (T II. 5 m.), kann nur so verstanden werden, dafs er weder Idee an sich noch Erscheinung ist.

b) Gott, Welt, Natur und Kunst in ihrem Verhältnis zu einander.

Gott, so war gesagt worden, äufsert sich als „Faden ewiger Weisheit, der sich durch die Welt zieht. Das Zweckmäfsige in der Natur, wie wir es z. B. in der Entwickelung der Arten bewundern, würde also auf ihn zurückzuführen sein, der allgemeine Naturgeist, der über die Einzelerscheinungen hinweg auf Herstellung eines Gleichgewichtes bedacht ist, welche wiederum auf Einheit in der Idee abzielt. Trotz ihres „allgemeinen Bewufstseins" (T. II. 247 u.) wird die Natur sich dessen nicht klar bewufst, was Hebbel so ausdrückt: „Auf Selbstgenufs ist die Natur gerichtet und alle ihre Geschöpfe sind Zungen, womit sie sich selbst schmeckt" (T. II. 228 o.). Erst

im Menschen kommt das allgemeine Bewufstsein der Natur zum besondern (T. II. 247 u.), d. h. in ihm schmeckt sich die Natur nicht blofs mehr selbst, sondern kommt zum Bewufstsein ihres wahren Seins und höheren Zweckes. Als Natur empfand sie die innerhalb ihrer sich vollziehende Herstellung des Gleichgewichtes, die ihr, als Ganzem, Bestand gewährte, als dumpfen Selbstgenufs, „schmeckte sie sich selbst“; im Menschen aber erkennt sie (jedoch nur als Mensch gewordene Natur) sich als Träger der Selbstkorrektur der Menschheit. Sie erkennt also ihr wahres, Objekt gewordenes Wesen, welches Mitwirken an der Selbstkorrektur ist, sie erkennt den dumpfen Selbstgenufs, der nichts war, als unerkannte, unverstandene Korrektur, die ihr erst jetzt, als Mensch, klar wird. Auch das Gesammtleben der Naturvölker kann als Selbstgenufs im Sinne einer unverstandenen Korrektur bezeichnet werden, sowie auch das Leben derjenigen Völker, die sich noch nicht zum Standpunkte HEBBEL's emporgeschwungen haben. Das Leben dieser, sowie der Natur, d. h. ihr objektives Geschick, kann als unverstandene Selbstkorrektur bezeichnet werden; die Selbstkorrektur verstehen, heifst aber soviel, als von Gott wissen, Gott erkennen, und darum sagt HEBBEL: „Das Fatum der Griechen hatte keine Physiognomie, es war den Göttern, die sie anbeteten und gestaltet hatten, selbst ein schauerliches Geheimnifs; das moderne[1] Schicksal ist die Silhouette Gottes, des Unbegreiflichen, Unerfafsbaren“ (T. I. 88 u., 89 o.). Da diese Erkenntnis vorwiegend durch die Kunst vermittelt wird, so kann das Genie „Bewufstsein der Welt“ (T. I. 54 m.) genannt werden. Die Welt aber wird sich durch die Kunst ihres Seins erst deutlich bewufst und des Zweckes dieses Seins, daher denn speciell die Poesie als das Allerpositivste des Weltgeistes (T. II. 104 o.) bezeichnet und gesagt wird, dafs es in der Kunst keinen Fortschritt, sondern nur Varietäten des Reizes (T. II. 458 u.) gäbe.[2] Dasselbe, sagt er, gilt von allem Lebendigen; das Leben ist eine ewig werdende, nie fertige Schöpfung, die den Abschlufs Welt, ihre Erstarrung und Verstockung verhindert (T. I. 127 u.), „die Natur wiederholt ewig und in weiterer Ausdehnung

---

[1] modern = von HEBBEL konstruiert.

[2] „Wenn der alte Ring der Kunst gesprengt wird, so kann das Product, das in ihm möglich war, in gleicher Schönheit nie wieder hervortreten, sondern der neue erzeugt ein neues, ohne das alte zu beeinträchtigen. Daher die Möglichkeit der Klassicität trotz des ewigen Wechsels“ (T. II. 454 u.). Alle philosophischen Systeme sind im Laufe der Zeit abgethan worden, aber kein einziges Kunstwerk (T. I. 110 o.).

ein und denselben Gedanken" (T. I. 27 m.), und „das Universum kommt nur durch Individualisirung zum Selbstgenufs, darum ist diese ohne Ende" (T. II. 246 o.). Er setzt hier übrigens für „Idee" „Universum".

c) Der immanente Weltzweck; HEBBEL's Pantragismus.

Einheit der Idee, oder, was dasselbe ist, Einheit der Idee in sich selbst, ist also das Ziel aller Ziele; dazu bedarf es der Realität, in der die Idee, mit ihr eins, als absolutes Subjekt-Objekt sich in sich selbst bespiegelt. Diese Einheit stellt im Endlichen die Kunst her. Kommt es nun zu jenem idealen Zustande, in dem „die Welt" einen Schauder vor der Vereinzelung empfinden und von Gott zwar noch abfallen können, dies aber nicht mehr wollen wird (T. II. 401 o.), so wird der Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung aufgehoben werden, und „Alles wird poetisch sein" (T. II. 105 o.). Der Standpunkt der Kunst kann also nie überwunden werden, umsomehr, als in ihm aufserdem noch das sittliche Ideal verkörpert ist. Darum sagt denn auch HEBBEL: „Es ist ein ungeheuerer Irrthum von HEGEL, dafs die Kunst überwunden werden könne" (T. II. 118 u.). Wenn HEGEL uns einen Panlogismus bietet, so bietet uns HEBBEL einen ästhetischen Panmoralismus; aber was ist, genauer besehen, HEBBEL's ästhetisch-ethisches Aufgehen in die Einheit der Idee anderes, als ein verkappter Panlogismus: die Natur, so wurde gesagt, wiederholt ewig und in weiterer Ausdehnung ein und denselben Gedanken; wie bei HEGEL, erscheint hier die Natur als im Menschen kulminierende Durchgangsstufe des Geistes, welcher Natur wird, um bewufster Geist zu werden: Gott mufste schaffen, um sich kennen zu lernen: die Idee geht aus sich heraus, um bereichert zu sich zurückzukehren. Wie bei HEGEL die Philosophie eine Entwickelungslehre ist und jedes System Erzeugnis und Selbstbesinnung seiner Zeit, so lehrt nach HEBBEL die Betrachtung der verschiedenen Kunst-„Ringe" die Entwickelung des Weltbewufstseins in seinem Verhältnis zur Idee, zum sittlichen Centrum.[1] Was die Idee vor ihrer Hervortreibung der Natur war, darüber äufsert sich HEBBEL nicht, jedenfalls aber haben wir uns die Idee als Welten denkend vorzustellen, die Welt ist das Werden des Denkens der Idee, das successive Zustandekommen ihres Selbstbewufstseins, alle Geschöpfe sind Gedanken Gottes, die Gestalten umtanzen ihn, wie die Gedanken das Ich, so

[1] Vgl. II Teil I D. 1.

hiefs es. Und der Zweck dieses Treibens? Wir können ganz im Stil HEGEL's sagen: Der Zweck der HEBBEL'schen Idee ist Bespiegelung ihrer in sich selbst. Wenn EDUARD VON HARTMANN sagt, HEGEL habe seinen immanenten Weltzweck aus der Pistole geschossen (Die deutsche Ästhetik seit Kant 112 u.), so gilt das Gleiche von HEBBEL; der Zweck ist bei ihm da, ohne dafs wir zu sagen vermöchten, woher er gekommen sei, wir können nur mit HEGEL sagen: „Der Zweck ist in ihm selbst der Trieb seiner Realisierung" (HEGEL, Werke V. 220 m.). Wenn EDUARD VON HARTMANN ferner sagt, HEGEL's Auffassung vom Tragischen sei, wie seine ganze Philosophie, frostig und gemütlos (Die deutsche Ästhetik seit KANT 441 o.), so gilt das Gleiche auch von HEBBEL's Weltanschauung, da diese in seiner Lehre vom Tragischen gipfelt, welche mit derjenigen HEGEL's die innigste Verwandtschaft zeigt. HEBBEL's Weltanschauung ist als ein Pantragismus zu bezeichnen, der sich als eine Synthese von ästhetischem Idealismus, Moralismus und Panlogismus darstellt;[1] das Schöne auf seiner höchsten Stufe ist vernünftig, ist sittlich, ist tragisch und umgekehrt. Wir finden also bei HEBBEL Gedanken HEGEL's und SCHELLING's verschmolzen, ohne jedoch von einer Beeinflussung reden zu können. Wie bei SCHELLING, so tritt bei HEBBEL die Natur als Stufenleiter auf, auf der der Geist zu sich selbst emporsteigt und deren er dazu notwendig bedarf. Auch bei HEBBEL sind im Absoluten Erkenntnisfunktion und Wesen identisch, die Erstere reicht hin, um im Universum das Sein zu setzen. Wie aber bei SCHELLING das freie sich Bewegen im Ocean des Absoluten nur vermittels der intellektuellen Anschauung des absoluten Subjekt-Objekts möglich ist, welche Anschauung ein unbewufstes, absolutes Wissen des Absoluten selbst ist (d. h. absolute Einheit des Denkens und Seins des Absoluten), so kommt HEBBEL's Pantragismus durch die symbolisierende Betrachtungsweise, die in den Dingen Träger der Idee erblickt, zu Stande. Was sollte der Dichter, der Praktiker HEBBEL mit der intellektuellen Anschauung, mit dem Subjekt-Objekt anfangen; die symbolisierende Betrachtungsweise kann auch ganz allgemein bezeichnet werden als die von HEBBEL in die Praxis übersetzte intellektuelle Anschauung SCHELLING's, durch sie wird der Pantragismus ermöglicht. Als speciell künstlerische Betrachtungs-

[1] Dieser Pantragismus ist eine Synthese eines ethischen (FICHTE), ästhetischen (SCHELLING) und logischen (HEGEL) Pantheismus.

weise ist sie die SCHELLING'sche ästhetische Anschauung zu nennen, als welche wir sie bereits bezeichneten. Wir finden bei HEBBEL SCHELLING's intellektuelle und ästhetische Anschauung zur symbolisierenden verschmolzen, sobald wir uns mit ihm auf seinen pantragischen Standpunkt stellen. Daſs der Anblick des Lebens diesen Standpunkt erschüttert, hat HEBBEL wohl gefühlt, und wir sehen eine gewisse Ratlosigkeit sich seiner bemächtigen, wenn er sich von ihm vertrieben fühlt.[1] Aber den Menschen, der die seiner Erkenntnis gesetzten Schranken empfindet, tröstet rasch der Dichter, dieser ist es, zu dem jener sich flüchtet. Der Dichter ist es, der das „verknöcherte All wieder flüssig zu machen" hat (T. II. 91 u.), der ein ewiges Umgebären in sich selbst erfrorener Wesen, die er erwärmt und zusammenknüpft, vollzieht. Wäre „das Element", so sagt HEBBEL, um uns etwas anders zusammengesetzt, und fiele alles das, was wir sein, thun, leisten, genieſsen und aufnehmen könnten, nur von fern in den Kreis unseres Bewuſstseins, so würde unser Leben in Zeit und Ewigkeit nur ein ununterbrochen fortgesetzter Selbstmord sein. Die Natur, „oder wie man es nennen will", kann von zwei Gegensätzen immer nur einen verleihen, der eine, in die Existenz getretene, sehnt sich aber beständig nach dem andern, in den Kern zurück, und wenn er diesen im Geist wirklich erfassen und sich mit ihm identificieren, wenn die Blume z. B. sich den Vogel wirklich denken könnte, so würde er sich augenblicklich in ihr auflösen, die Blume würde Vogel werden, nun aber würde der Vogel in die Blume zurück wollen, es würde also kein Leben mehr, nur noch ein stetes Um- und Wiedergebären vorhanden sein, eine andere Art von Chaos. „Zum Theil hat eine solche Stellung zum Welt-All der Künstler" (T. II. 91 u., 92 o. m.). Man sieht deutlich, was HEBBEL meint: das reale Leben ist eine Art Hemmung des groſsen pantragischen Betriebs, der für eine symbolisierende Betrachtungsweise der Dinge vorhanden ist, wenn einmal das vom Leben gebotene Material eine solche zuläſst, und wenn der Dichter seine, wie wir jetzt schon sagen können, al fine zu einem geläuterten Monadentanz sich vereinigenden tragischen Gestalten schafft.

Zu der angeführten Betrachtung HEBBEL's ist die Frage aufzuwerfen, welche Stellung der Dichter einnimmt. Er ist, eins mit

[1] Es wird in den Betrachtungen über die Tragikomödie noch darauf zurückzukommen sein.

der Idee als Subjekt-Objekt, der Auflöser aller der Hemmungen, die die Herstellung der Einheit der Idee erschwerten oder verhinderten. Bis zu diesem gewissermafsen qualificierten oder hypothetischen Pantragismus können wir die gegebenen, infolge der Unsicherheit HEBBEL's, sehr allgemein gehaltenen Bestimmungen im grofsen und ganzen festhalten. Ist die Idee sich von der Schöpfung an über sich selbst klar oder wird sie sich erst nach und nach über sich klar, was in jenem poetischen Zustande seinen Ausdruck und Höhepunkt finden wird? Wenn sie einen Dichter inspiriert, der sie selbst in ihrer Reinheit darstellt, so müfste das eine Klarheit der Idee über sich selbst voraussetzen; wozu aber dann das allmähliche sich Anbahnen jenes Zustandes? Wenn das Universum nur durch Individuation zum Selbstgenufs kommt, und diese darum ohne Ende ist, welch ein heilloser Zustand für das Individuum! Wenn aber anderseits in jenem poetischen Zustande die Welt zwar noch von Gott wird abfallen können, dies aber nicht mehr wollen wird, so liefse das darauf schliefsen, dafs die Idee sich allerdings über sich klar ist, aber die Objekt gewordene Idee, das Universum, nicht; dieses sieht noch nicht ein, was es ist, sieht nicht ein, dafs es Idee ist, und kommt erst nach und nach (in jenem poetischen Zustand) dazu, oder nie (es verharrt in Selbstgenufs). Warum mufste dann Gott aber schaffen, schaffen, um sich kennen zu lernen? Man kann sagen, durch den Schöpfungsakt wurde die Idee sich sogleich über sich selbst klar, aber die Schöpfung, das Geschaffene, dieser gottverlassene Niederschlag dieses Erkennens, wird sich ewig nicht über sich klar, nur in der Kunst erhält er die der Idee adäquate Form, oder die Schöpfung wird sich nach und nach immer klarer über sich und gelangt schliefslich zur Einheit mit der Idee. HEBBEL äufsert sich allerdings in diesem Sinne, aber, da die Schöpfung Idee ist, so würde das wieder für eine Unklarheit der Idee über sich sprechen, welche neben einer Klarheit bestände. Jedenfalls bleibt diese Frage bei HEBBEL offen. Aber gleichviel, in jedem Fall ist seine Theorie frostig und gemütlos; was erreicht das Individuum mit allem Streben, zu dem HEBBEL es aneifert? In dem einen Falle dient es dem müfsigen Spiel der Idee, sich in sich selbst zu bespiegeln, einem Spiel, dem der langweiligste Einfall der Idee zu Grunde lag, der Einfall, immer sie selbst sein zu wollen; im andern Fall sind seine Leiden, Kämpfe und Erfolge ein Beitrag zu dem Bemühen der Idee, sich zu erkennen. Dieses im Verhältnis zur Dauer des Individuums endlos zu nennende Bemühen kann mit Erfolg gekrönt werden, oder

es kann, einen dumpfen Selbstgenuſs des Universums erzeugend, in diesem ewig miſsglücken. Was das Individuum vor sich hat, ist in jedem Fall das Nichts.[1]

d) Unsterblichkeit.

Gewiſs hat es HEBBEL an einem Gefühl für das Frostige seiner Theorie nicht gefehlt, und wir finden Bemühungen, sie versöhnlich erscheinen zu lassen.

HEBBEL hatte gesagt, daſs wir „nicht Alles“ (T. II. 80 u.) von Gott wissen; durch dieses „nicht Alles“ bleibt noch einiges, als unserm Wissen zugänglich, übrig, was er zum Gegenstande seiner Betrachtungen macht. Es wäre doch, sagt er, so unmöglich nicht, daſs von der Läuterung des Einzelnen etwas für das Ganze abhinge (T. II. 76 m.), daſs in jedem Menschen etwas aus ihm ins „Universum“ zurückgreife, daſs er aber diese Räder zum Stehen bringen solle, da sie erst im Tode laufen dürften, sonst würde er zu früh zermalmt (T. II. 76 o.). Dies stimmt damit überein, daſs wir durch den Tod Aufschluſs über unser wahres Wesen erhalten (T. II. 184 o., 32 u.), was freilich voraussetzt, daſs der Tod uns die Erkenntnis nicht zu rauben vermag. Der innere Friede, so äuſsert er sich einmal sehr sonderbar, zu dem man gelangt, wenn man ein qualitativ hervorragendes Talent besitzt, beruht auf dem Gefühl, daſs man durch ein Band mehr mit dem Ewigen verknüpft ist, als der gewöhnliche Mensch. Der Jurist, der Mediciner, der Handwerker können von dem, was sie im Leben lernten und trieben, nichts für die höhere Existenz brauchen, die wir alle vertrauend erwarten, nichts weder in noch nach dem Tode, weil das, was sie im Leben lernten und trieben, es mit dem absolut Vergänglichen, Nichtigen zu thun hatte, und wohl niemand sich ein Himmelreich erträumen wird, in dem er Processe zu schlichten und Fieber zu kurieren haben wird. „Dagegen führt den Künstler, er sey nun Musiker, Maler oder Dichter, jeder Weg zu Ideen, d. h. zur Anschauung der Urbilder, die allem Zeitlichen zu Grunde liegen“ u. s. w. (T. II. 421 m. u.). Man sieht, es wird hier stark pro domo Metaphysik getrieben: Der Dichter tritt am besten vorbereitet in die höhere Existenz ein, sie ist für ihn nur eine gesteigerte, bereicherte, geläuterte Fortsetzung seiner irdischen

[1] Angesichts des Umstandes, daſs sich HEBBEL nie auf einen Vorgänger beruft, und bei seiner unbestimmten und schwankenden Terminologie, hieſse es, ein unnützes Jonglieren mit vagen und schwer denkbaren Begriffen anstellen, wollte man hier weitere Fragen aufwerfen und Untersuchungen anknüpfen.

Thätigkeit. Hebbel schwenkt an der angeführten Stelle mit seinem Gedankengang ab und kommt wieder auf den innern Frieden zu sprechen, aber aus dem Angeführten ist ersichtlich, dafs wir nach dem Tode der Erkenntnis und der Individualität nicht verlustig gehen.[1] Ähnlich spricht er sich aus: „Werden wir uns wiedersehen, fragt man oft. Ich denke: nein, aber wir werden uns wiederfühlen, wir werden vielleicht so klar und deutlich, wie jetzt durch's Auge die Gestalt, den äufseren Umrifs, der den Einzelnen von der Weltmasse trennt, durch ein anderes Organ das Wesen, den Kern des Seyns, erkennen und uns dessen vergewissern.“ Er fügt weiter hinzu, man könne allerdings durch den Tod das Verhältnis zu einem Freund als für immer abgebrochen bezeichnen, aber der Freund habe den Betreffenden vielleicht erst im Tode erkannt und sei nun für immer geflohen (T. I. 233 m. u.). Die postmortale Erkenntnis erstreckt sich also nicht nur auf das jenseits, sondern auch auf das diesseits des Todes liegende Gebiet.[2] Es scheinen ihm indessen auch Zweifel an dieser Fortdauer der Persönlichkeit und Erkenntnis gekommen zu sein: „Bei persönlicher Fortdauer mit Bewufstseyn ist eine Existenz in infinitum hinein kaum denkbar, denn Eins von Beiden: Langeweile oder Ekel müfste sich einstellen“ u. s. w. „Ohne Bewufstseyn dagegen läfst der Spafs sich forttreiben“ (T. II. 42 o.).

---

[1] „Dein Kind lebt und ist mehr, als es war,“ ruft er Elise nach dem Verlust des Söhnchens zu (T. II. 45 m.).

Den Ort, wo die geliebten Toten sich befinden, kenne er nicht, wohl aber den, an dem sie sich nicht befinden: das Grab.

[2] Schelling nennt das Unsterbliche im Menschen das Dämonische. Dieses ist ein „höchst-wirkliches Wesen“, weit wirklicher, als der Mensch, es ist das Geistige vom Physischen, und das Physische vom Geistigen, es ist „ein Geist“, wie man im Volksmunde sagt (Schelling, Werke I. Abt. VII. Band 476 u.). In diesem wird das Böse noch viel böser und das Gute noch viel „guter“ sein, als hier (ibidem 477 m.). Der Tod ist reductio ad essentiam, unsterblich aber ist der ganze Mensch in seinem wahren Esse. Das Zurückbleibende ist das in diesem Leben uns beigemischte Zufällige, das caput mortuum (ibidem 476 m.). Der Mensch wird also nach dem Tode, wie Schelling es ausdrückt, in sein eigenes A^2 versetzt (ibidem u.). Es entspricht dies vollständig der Ansicht Hebbel's, dafs wir durch den Tod erfahren, wer wir sind (T. II. 184 o., II. 32 u.).

In Bezug auf das gegenseitige Wiederfühlen nach dem Tode sagt Schelling: „Die Bezeichnung Erinnerungskraft ist dazu viel zu schwach. (Für das sich Erinnern nach dem Tode.) Man sagt von einem Freund, einem Geliebten, mit denen man Ein Herz und Eine Seele war, man erinnere sich ihrer, sie leben beständig in uns, sie kommen nicht in unser Gemüt, sie sind darin, und also wird die Erinnerung dort seyn“ (ibidem 478 m.).

Das absolute Gefühl unserer Unsterblichkeit fehlt uns (T. I. 12 u.), sagt er ferner, teilt uns jedoch auch wieder einen „auf Nothwendigkeit gestützten“ Beweis der Unsterblichkeit mit (T. I. 116 o.). Ein anderes Mal heifst es, dafs der Fluch der Sünde schwerlich über die Erde hinausreichen könne (T. I. 145 u.). Seines verstorbenen Söhnchens gedenkend, ruft er verzweiflungsvoll aus: „Mein Max! Entweder bist Du noch, und dann haben wir, wie Du, die Qual hinter uns und die Freude vor uns. Oder — und dann mufs ich Gott und alle Vernunft der Welt aufgeben, dann ist das All ein Wahnsinnstraum, ... dann bin ich selbst auf ein Nichts reducirt und also auch mein Schmerz!“ (T. II. 31 u., 32 o.).[1] Man sieht hier deutlich das sich Sträuben einer kraftvollen, trotzigen Individualität gegen die Auflösung ins Nichts (zu der freilich HEBBEL's Theorie führt), was so weit geht, dafs Gefühle, wie das des Schmerzes, wie Teile der Persönlichkeit angesehen werden, und für sie, der Idee gegenüber, volle Gültigkeit und das Recht, sich zu behaupten, gefordert werden. Wir haben hier einmal wiederum die Neigung vor uns, pro domo zu philosophieren und ferner den Umstand, dafs der Anblick und die Erfahrungen des Lebens es waren, die ihn mit Zweifel an seiner Theorie erfüllten. Jedenfalls müssen wir bei HEBBEL an einer Lehre von einer Unsterblichkeit unbedingt festhalten. Vgl. V. 6.

e) Über den Selbstmord.

Natürlich vermag, nach dem Gesagten, der Mensch nicht, sein innerstes Wesen durch Selbstmord zu zerstören, ja dieses kommt nicht eher zur Ruhe, als bis es zur Harmonie mit der Idee gelangt ist; wurden doch Tod und Leben als „Anschauungsformen“ bezeichnet. Nach dem Berichte KUH's hat sich HEBBEL über den Selbstmord folgendermafsen geäufsert: „Nichts ist thörichter, als wenn der Mensch sich einbildet, er könne durch das blofse Auslöschen seines Lebens sich dem entziehen, was ihm aufgetragen oder auferlegt worden. Das kann er nicht. Was er hier nicht hat fressen wollen, das wird ihm auf dem Saturn wieder vorgesetzt werden“ (KUH II. 583 u.). Dementsprechend, und weil der den Selbstmord Begehende einen ethischen Verlauf (die Annäherung an die Harmonie mit der Idee) stört, wird der Selbstmord als „Sünde“ bezeichnet, „wenn ihn eine Einzelheit, nicht das Ganze des Lebens veranlafst“ (T. I. 189 u.). Für das Gefühl eine geschraubte Auffassung, die aber für HEBBEL's

---

[1] „Schmerz: ein Nichts im Nichts um Nichts“ (T. II. 58 m.).

Denken bezeichnend ist: ruft eine „Einzelheit des Lebens“ den Selbstmord hervor, so weigert sich der Selbstmörder gewissermaſsen, an der Herstellung der Korrektur mitzuarbeiten, was „Sünde“ ist. Veranlaſst aber „das Ganze des Lebens“ den Selbstmord, so wirkt der Thäter am Vollzug der Korrektur mit. Daher wird es auch als „erlaubte Art des Selbstmordes“ bezeichnet, wenn ein Mensch wegen Beleidigung der sittlichen Idee in aller Stille an sich selbst das Todesurteil vollzieht (T. II. 3 u.).[1] Wenn aber dem Selbstmörder, der unerlaubten Selbstmord begeht, das, „was er hier nicht hat fressen wollen“, auf dem Saturn wieder vorgesetzt werden wird, so ist es doch höchst gleichgültig, ob sich sein mit Notwendigkeit zu erreichendes Aufgehen in die Harmonie mit der Idee unter dieser oder jener Form vollzieht, ob „hier“ oder „auf dem Saturn“, ob er selbst am Leben bleibt oder nicht, da dieses Leben nur eine „Anschauungsform“ ist. Aber es ist bei Hebbel alles auf die Tragödie angelegt; was soll der Dichter mit demjenigen anfangen, der sich vor der Zeit umgebracht hat, der sich der vom Dichter zu Stande zu bringenden Korrektur entzieht und ihm unter den Händen echappiert? Der Dichter kann nicht zeigen, daſs der thörichte Flüchtling mit der Schlinge am Fuſs entfloh, daſs er dennoch allem dem nicht entgeht, was ihm „aufgetragen und auferlegt“ ist. Infolgedessen ist der zur Unzeit und nicht durch die Totalität des Lebens (will sagen: Dramas) erfolgende Selbstmord, der den Vollzug der Korrektur nicht herbeiführt oder herbeiführen hilft, sondern ihn stört, für das Drama unbrauchbar, untragisch, unstatthaft und (rein dramatisch betrachtet) „Sünde“.

Im Anschluſs an diese Bemerkungen über Gott sei auf die im Anhang behandelte Verwandtschaft Hebbel's mit dem spätern Schelling verwiesen.

6. Die Monadologie Hebbel's.

Obwohl eine Monadologie nur aus wenigen Bemerkungen Hebbel's ersichtlich ist, haben wir eine solche doch bei ihm als bestehend anzusehen, wie denn auch die bisher gegebene Entwickelung seiner Lehre zur Annahme eines Ideen- oder Monadenreiches drängte.

[1] Einen solchen Fall haben wir in Hebbel's „Julia“ im beschlossenen Selbstmord des Grafen Bertram.

a) Die Monade als Individualidee.

In seinem „Wort über das Drama“ spricht er von den Individuen und sagt, daſs sie allerdings so viel Recht haben würden, als sie Kraft besitzen, wenn man sie nicht als „Monaden“, als Glieder der sittlichen Weltordnung betrachtete, worin die höchste Idee sich geheimnisvoll zu manifestieren suche (W. X. 23 o.). Er sagt ferner, wie aus den Betrachtungen über die Unsterblichkeit erinnerlich sein wird, der Künstler beschäftige sich mit Anschauung der Ideen, der „Urbilder, die allem Zeitlichen zu Grunde liegen“ (T. II. 421 u.). Thorwaldsen ist der letzte gewesen,

„Der aus dem Marmor griech'sches Feuer schlug,
Der das, was werden sollte und nicht ward,
Weil es im Werden selbst schon halb erstarrt,
Das ungeschaff'ne Urbild alles Seins,
Erlöste aus dem spröden Stoff des Steins“ (W. VII. 111 m.).

In einem Briefe an Kuh erklärt Hebbel, Schopenhauer berühre sich vielfach mit ihm, „nur mit dem Unterschiede, daſs er als Philosoph Ideen zu Trägern der Welt macht, die ich als Dichter nicht ohne Zagen zu Trägern einzelner Individuen gemacht habe“ (Kuh II. 583 o.).

Mit dieser naiven Bemerkung lehnt er einen Gattungsidealismus ab und bekennt sich zu einem Individualidealismus. „Träger der Welt“ sind Individualideen ebenso, wie Schopenhauer's platonische Gattungsideen, Hebbel drückt sich nur ungeschickt aus, obwohl Schopenhauer oft und deutlich genug seine platonischen Ideen als Gattungsideen kennzeichnet. Wenn Hebbel einmal von der „Idee des Weibes“ schlechthin spricht (T. I. 153 u.), so läſst das auf eine Gattungsidee allerdings schlieſsen, aber diese erscheint mehr als aus den Individualideen abgezogen, d. h. mit diesen zugleich und durch sie existierend und ohne sie wegfallend. Jedenfalls besteht das Monadenreich aus Individualideen.

b) Solger. Abstrakt monistischer Standpunkt Hebbel's.

Hebbel zeigt sich hier vollständig als Verwandter Solger's: Nur in der Erscheinung selbst ruht das Schöne, in ihr allein ist es enthalten, nicht in etwas Begrifflichem, über der Erscheinung Schwebendem, sondern in ihrer vollen Gegenständlichkeit (Solger, Erwin I. Teil 178 u., 179 o.). In der Erscheinung selbst haben wir die

volle, ungeteilte Idee als gegenwärtig gegeben, was sich bei Hebbel vorzugsweise auf die poetische Erscheinung beziehen würde. Eine widerspruchslose Schönheit, d. h. für den Pantragiker auch Sittlichkeit und Vernünftigkeit, findet sich in der realen Welt nur in sehr getrübter Weise vor, jedenfalls ist der Zustand derselben nicht der eines reinen Ideals. Die absolute Idee, die, wie bei Solger (ibidem 152), als selig in sich ruhende Einheit zu betrachten ist, kann auch nicht schön, sittlich und vernünftig genannt werden; es mufs also ein Drittes gesucht werden, ein Übergangsgebiet zwischen der Idee und der Welt, ein ideales Universum, ein mundus intelligibilis, ein Monadenreich. Dieses Monadenreich ist der sich selbst betrachtende, göttliche Gedanke in seinem reich gegliederten Inhalt; die es bevölkernden Wesen sind erfüllt vom ganzen lebendigen Gehalte der Idee, eins mit ihr, ohne jedoch dadurch ihre Besonderheit zu verlieren (Erwin II. Teil 126 o. m.). Von einer inneren Mannigfaltigkeit der Idee selbst ist bei Hebbel, wie bei Solger, keine Rede, die Idee ist selig in sich ruhende Einheit. Eduard von Hartmann führt dies bei Solger auf den abstrakten Monismus (Die deutsche Ästhetik seit Kant 71 m.) zurück, der an einer Immanenz des Gesammtinhaltes der absoluten Idee in einer besonderen Erscheinung festhält (ibidem 68 u.). Den gleichen Standpunkt finden wir bei Hebbel vertreten und zwar ist er durch die symbolisierende Betrachtungsweise ermöglicht. Sind die Solger'schen vollkommenen Wesen als „eigenschaftslos" (Erwin I. Teil 153 m.) zu bezeichnen, so gilt das Gleiche von denen Hebbel's: „Die höchsten Wesen," sagt er, „wissen nichts von sich, nur von Gott" (T. II, 80 u.). Damit erscheint die Welt als eine Verunreinigung des Monadenreiches, ein Wissen von sich selbst als ein Aufhören eines Wissens von Gott (ibidem), d. h. eben als eine Mafslosigkeit, und alles Individuelle als ein Frevel, als eine tragische Schuld. (Wir müssen bei Hebbel immer in erster Linie die Tragödie im Auge haben.) Die Individuen sind in ihrem Werden und Vergehen und in ihrer Gesammtheit nicht, wie bei Schopenhauer, als getrübte und auseinandergefallene Gattungsidee zu betrachten, sondern jedes Individuum hat seine Separat- und Individualidee für sich, seine Monade, deren Trübung es selbst ist. Durch Individuation gerät die Monade in ein Mifsverhältnis zur Idee; man könnte von einer latenten Schuld der Monade sprechen, welche durch die Individuation flüssig gemacht wird und die Möglichkeit erhält,

tragische Schuld zu werden. Man könnte auch die reale Existenz als eine Krankheit[1] der ideellen Monadenexistenz bezeichnen, was Hebbel in folgender originellen Betrachtung andeutet: „Es wäre so unmöglich nicht, daſs unser ganzes individuelles Lebens-Gefühl, unser Bewuſstseyn, in demselben Sinn ein Schmerzgefühl ist, wie z. B. das individuelle Lebens-Gefühl des Fingers, oder eines sonstigen Gliedes am Körper, der erst dann für sich zu leben und sich individuell zu empfinden anfängt, wenn er nicht mehr das richtige Verhältnis zum Ganzen hat, zum Organismus, dem er als Theil angehört" (T. II. 244 m.). Die Monade befindet sich in absoluter Harmonie mit der Idee, sie ist also das sittliche Ideal. Die Korrektur erfolgt so, daſs das Individuum auf seine Monade reduciert oder korrigiert wird, wodurch es eo ipso in Harmonie mit der Idee gelangt, die durch die Tragödie in ihrer Reinheit und Einheit erscheint, da sie, infolge des abstrakt monistischen Standpunktes, in allem in ungebrochener Totalität gegenwärtig ist. Daſs die Reduktion auf die Monade den Tod nicht bedingt, erläutert Hebbel am Beispiele des Prinzen von Homburg von Heinrich von Kleist, dessen Eigentümlichkeit, wie er sagt, darin besteht, daſs der Prinz durch die bloſsen Schauer des Todes, nicht durch diesen selbst, zur sittlichen Läuterung gelangt, zu einer ethischen Verklärung (W. XI. 107 o.), die ihn als „fest ausgeschmiedetes Glied" der sittlichen Weltordnung erscheinen läſst (W. XI. 113 u. 114 o.). Die Monade liegt jeder Erscheinung als erreichbares, sittliches Ideal zu Grunde, zu welchem unter allen Umständen gelangt werden muſs, wie wir schon in den Bemerkungen über den Selbstmord gesehen haben. Hierauf geht auch die schon angeführte Äuſserung, daſs niemand die Erde verlasse, den sie in Rücksicht auf Geist und Gemüt noch verändern könne, und daſs der Tod nur Macht über das Gewordene habe. Ähnlich äuſsert er sich über seine Furchtlosigkeit während der Cholera; „ich war zu tief von der Überzeugung, daſs ich jenen Übergangspunkt, der höhere und irdische Kreise verknüpft, noch nicht erreicht habe, durchdrungen, als daſs ich die Furchtbare irgend hätte fürchten können" (T. I. 65 m.).[2] Von der

---

[1] Auf die Verwandtschaft des Krankheitsbegriffes und des Begriffes des Bösen bei Hebbel und Schelling wird im Anhang noch hingewiesen werden.

[2] Ähnlich: „Es wäre ein geistiger Zustand denkbar, wo der Mensch, indem er sich ganz und gar an den irdischen Kreis gewöhnt hätte, in einen anderen nicht mehr eintreten könnte, und dies wäre, was Verdammniſs heiſsen sollte" (T. I. 31 m.).

durch das Drama der Idee zu verschaffenden Satisfaktion sagt er, sie sei bald vollständig, nämlich dann, wenn das Individuum in Frieden abtritt, nachdem es eine geläuterte Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewonnen hat, bald aber sei sie unvollständig, und zwar dann, wenn das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht „und dadurch im Voraus verkündet, daſs es an einem anderen Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird" (W. X. 36 u.). Vgl. V. 6 (am Schluſs).

Das individuelle Leben kommt also vor wie nach dem Tode nicht eher zur Ruhe, als bis es auf seine Monade reduciert, oder zu ihr sublimiert und dadurch zur Einheit und Harmonie mit der Idee gebracht worden ist. Das Resultat dieser Korrektur ist Schönheit, Sittlichkeit und Vernünftigkeit zugleich.

c) Tragisierung der Natur. Bildende Kunst.

Aber auch bloſse körperliche Schönheit oder Schönheit von Naturobjekten ist Resultat eines solchen Kampfes und reine Offenbarung des Urbildes. „In der bildenden Kunst ist Schönheit dasselbe, was in der Tragödie die Versöhnung ist, Resultat des Kampfes (dort der physischen Elemente, wie hier der geistigen) nicht breites Fundament eines ungestörten Daseins" (T. II. 112 m.).[1] Diese Schönheit kann der Künstler schaffen, sie kann aber auch ohne sein Zuthun entstehen und zwar durch Gott, der als „Gewissen der Natur" bezeichnet wurde. Diese Schönheit, also die Naturschönheit, ist das „Genie der Materie" (T. II. 245 u.), in ihr ist die Trübung der Realität verschwunden, in ihr wird das Unzulängliche Ereignis und das Unbeschreibliche gethan. Folgerichtig müsste Hebbel die Naturschönheit über die Kunstschönheit stellen, da sie als ein unmittelbarer Ausfluſs des Waltens der Gottheit anzusehen ist, als eine Monadenrealisierung, aber er hält sich nicht weiter bei diesem auſserordentlich dunkeln Punkte seiner Theorie auf. Naturschönheit und Kunstschönheit sind wohl als gleichwertig anzusehen; der Wert der künstlerischen Thätigkeit erleidet durch erstere keine Einbuſse. Der „poetische" Weltzustand wäre auch eine Art Naturschönheit.

Daſs jede Erscheinung das Ideal ihrer Monade erreichen muſs, ergiebt sich schon daraus, daſs sie selbst ja nur Objekt gewordene Monade ist. Wird von einer Naturschönheit gesprochen, so müſste

---

[1] Ähnlich T. I. 31 u.

folgerichtig kein Mensch, kein Tier, ja keine Frucht eher zur Ruhe kommen, als bis sie alle schön wären. Man sieht, wohin das Tragisieren der Welt in Bausch und Bogen und à tout prix führt.[1] Das Vorbild des Künstlers mufs natürlich immer die Monade sein, die er vermöge der künstlerischen Intuition erschaut. In diesem Sinne sagt HEBBEL ein merkwürdiges Wort, das ich interpretieren möchte. „„Maler zeig' mir das Urbild deines Bildes!“ Ich hatte keins! „So stirb, Verfluchter, du hast mich wahnsinnig gemacht““ (T. II. 245 u.). Diese Worte scheinen einem Künstler im Zustande künstlerischer Intuition, in dem er nur Monaden schaut, in den Mund gelegt zu sein. Dieser nahm das Dargestellte (das, da es kein Urbild hat, nur Kopie einer Erscheinung sein kann) für eine Monade; es pafste nun nicht in die von ihm angeschaute, reine Monadenharmonie hinein und brachte diese, da er dennoch an ihm, als an einer Monade, festhielt, in schrille Disharmonie mit seinem eigenen Denken oder intellektuellen Anschauen intensivster Art, machte ihn wahnsinnig. Freilich eine sehr starke Hyperbel.[2]

d) SCHOPENHAUER's platonische Ideen.

Es ist von HEBBEL unrichtigerweise der Unterschied seiner Monaden von den platonischen Ideen SCHOPENHAUER's als ein bloßer Unterschied von Gattungs- und Individualideen bezeichnet worden. Man kann von diesem Unterschiede allerdings reden, aber es kommt hinzu, dafs SCHOPENHAUER eine Erkennbarkeit des Ansich der Idee oder des Willens zum Leben ebensowenig behauptet, als eine Erkenntnisfähigkeit des Willens zum Leben selbst, dafs er also ein absolutes Erkennen ablehnt, ja dasselbe gradezu perhorresciert. Auf

---

[1] Im Anschluss an SOLGER weist ED. v. HARTMANN darauf hin, dafs der abstrakt monistische Standpunkt die Annahme einer Naturschönheit ausschliefst. Auf die unorganische Natur erstreckt sich die Tragisierung nicht, worauf noch später zurückzukommen sein wird.

[2] Es ist mir entgegengehalten worden, dafs diese Erklärung unrichtig sei, und dafs die Stelle folgendermafsen interpretiert werden müsse: Es sprechen Maler und Publikum; letzteres fafst das Kunstwerk rein stofflich, etwa begehrend, im Sinne KANT's, und wird wahnsinnig, da seinem Begehren keine Erfüllung wird.

Es müfste dann „Urbild“ nicht soviel bedeuten, als „Monade“, sondern „wirklich existierendes Original“. Die von HEBBEL oft beklagte Verständnislosigkeit des Publikums einem echten Kunstwerk gegenüber, würde dann in dem in Rede stehenden Wort starken Ausdruck gefunden haben.

seinem Standpunkt hielt HEBBEL natürlich an einem absoluten Erkennen, an der absoluten Einheit des absoluten Subjekt-Objekts, fest. Während die HEBBEL'sche Monade eins mit der Idee ist, ja diese erkennt (die vollkommenen Wesen wissen nur von Gott), ist SCHOPENHAUER's platonische Idee dadurch vom „Willen" unterschieden, daſs sie Objekt ist, ein Erkanntes, eine Vorstellung, was das Ding an sich, der Wille, nie sein kann (§ 32. 206[1]). Die untergeordneten Formen der Erscheinung, die wir unter dem Satze vom zureichenden Grunde begreifen und vermittels deren wir als Individuen erkennen, ist die platonische Idee noch nicht eingegangen, nur die allgemeinste hat sie angenommen, die der Vorstellung überhaupt, „des Objektseyns für ein Subjekt" (ibidem.), sie ist die „unmittelbare Objektität" des Dinges an sich, in ihr objektiviert sich der Wille unmittelbar, aber in verschiedenen Stufen und Graden der Vollkommenheit. Das Korrelat der platonischen Ideen ist das Subjekt des reinen Erkennens. In diesem ist die Individualität aufgehoben (§ 30. 200), es erkennt nicht mehr nach dem Satze vom Grunde, es tritt ein in die reine Kontemplation, in „die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satze des Grundes" (§ 36, 218), ihm wird das einzelne Ding zur Idee seiner Gattung (§ 34, 211). Es ist bei SCHOPENHAUER nirgends die Rede davon, daſs dieses reine Erkennen einer Identificierung von Erkennendem und Erkanntem, von Subjekt und Objekt gleichbedeutend sei, und die Frage, was denn der Wille an sich selbst sei, hat er, als nicht zu beantworten, trotz aller reinen Kontemplation, abgelehnt. Daſs aber seine platonischen Ideen gar ein Bewuſstsein vom Willen haben, daſs sie, wie die Monaden, „Wesen" sind, die von Gott wissen, oder daſs der Wille selbst erkennt, oder in dem ihn erkennenden Subjekt, durch dieses Erkennen mit ihm eins werdend, erkennt, das ist eine Intellektualisierung der Welt, von der gerade SCHOPENHAUER himmelweit entfernt ist. Mit dem Studium dieses Philosophen scheint es bei HEBBEL, wenigstens, als er die angeführte Bemerkung an KUH schrieb, nicht weit her gewesen zu sein.[2]

---

[1] ARTHUR SCHOPENHAUER. Die Welt als Wille und Vorstellung. Drittes Buch. Dritte verbesserte und beträchtlich vermehrte Auflage. 1859.

[2] Anläſslich seiner Beschäftigung mit SCHOPENHAUER schreibt er an seine Gattin, SCHOPENHAUER sei, wie die meisten seiner Kollegen, im Ganzen verrückt, im Einzelnen aber höchst genial (Br. N. II. 258 m.). Vgl. KUH's Bericht über HEBBEL's Besuch bei SCHOPENHAUER (KUH II. 585 u. ff.).

e) Individual- und Gattungsideen.

Wenn wir uns der Distichen erinnern, in denen es heifst, man solle die Wanzen und Flöhe einzeln töten, aber nicht der Natur fluchen, dafs sie solches Ungeziefer erschuf, weil der Gattung Duldung, dem Glied aber Verfolgung gebühre (W. VII. 224 o.[1]) und das Wort bedenken, dafs das Gute nur in der Gattung, das Böse aber in den Individuen existiere, so erscheint es, als wolle HEBBEL sagen, dafs die Idee sich in Gattungs- und nicht in Individualideen offenbare, und seine Monadologie desavouieren, die Ideen also, wie er sich ausdrückte, zu Trägern der Welt und nicht zu Trägern einzelner Individuen machen. Beide Ansichten bestehen jedoch zugleich, und es hängt die Anwendung der einen oder der anderen von dem Entschlusse HEBBEL's ab, „die Sache so oder so anzusehen". Sieht er die Sache vom Unendlichen aus an und blickt er auf das Gewühl der Myriaden herab, so ist das Einzelwesen nur ein flüchtiger, vergänglicher Tropfen im Katarakt der Gattung, so ist nur diese das wahrhaft Seiende, Bleibende und Ewige, nur sie eine unantastbare Offenbarung der Idee, was vom Individuum, wenn es auch vom Gehalte der Idee erfüllt ist, nicht gesagt werden kann. Die Idee der Gattung ist hier Symbol der umfassenden Idee. Betrachtet er hingegen die Einzelwesen im Sinne seines Pantragismus tragisch, so werden sie zu Symbolen der Idee, und er kann von Individualideen reden. Seine Monaden sind Individualideen tragisch betrachteter Individuen, d. h. eben solcher, die darauf zugeschnitten sind, die Idee in ihrer Reinheit herzustellen und zu offenbaren, weshalb er denn auch sagte, er habe, im Gegensatz zu SCHOPENHAUER, „als Dichter" die Ideen zu Trägern von Individuen gemacht. Deswegen kann er natürlich ruhig die Individuen zu einem Nichts herabdrücken. Der Unterschied ist der, dafs, tragisch betrachtet, die Individuen Symbole der Idee sind, welche mit der Gattung in ihrer Gesammtheit identificiert wird, und zwar zu dem Zwecke, um der Idee die Gattungswünsche und Gattungsbedürfnisse als ihre eigenen zu insinuieren. Die Individualideen aber, die

---

[1] Es gilt dies übrigens auch von dichterischen Produktionen: nicht nur die normalen, sondern auch die abnormen geistigen Erscheinungen sind auf unwandelbare Grundgesetze zurückzuführen, was aber zu keiner unbilligen Toleranz führen soll: „Die Halbwesen und Unwesen befehden die höheren, weil sie ihre Feinde sind; die höheren suchen sie aber auch mit eben so grofsem Recht zu vertilgen." (Br. N. I. 258 m. u.)

Monaden, stellen in ihrer Gesammtheit die Idee dar, wobei die Gattung als Gattung und als Gattungsidee verschwindet, respektive von der Idee total verschlungen wird. Im andern Falle, also nicht tragisch betrachtet, stellen die Individuen die Gattung dar und participieren als solche an der Gattungsidee, die ihrerseits ein Symbol der Idee ist. Die Gattungsidee spielt also hier dieselbe Rolle, welche die Monade vorhin spielte, woraus aber nicht der Satz abgeleitet werden kann, dafs der symbolisierenden, also tragischen Betrachtungsweise das Individuum zum Symbol seiner Gattung wird, es wird ihr vielmehr direkt zum Symbol der Idee. Meiner Ansicht nach kann im zweiten Falle[1] von Individualideen nicht gesprochen werden, sondern nur von Individuen, will man es aber dennoch, so gehen diese Individualideen in der Gattung auf, laufen sich in ihr tot und sind nur noch getrübte Momente der Gattungsidee, welche, und das ist wichtiger, zwischen Idee und Einzelwesen steht, von diesen ewig getragen und sie verschlingend, jener als Symbol dienend. In jedem Falle aber kommt das Individuum schlecht weg.

Ich habe hierbei die Tragödie im Auge gehabt; wie sich Hebbel die Anwendung dieser verschiedenen Ansichten auf Organismen gedacht hat, steht dahin, vermutlich analog.

f) Charakteristik des Monadenreiches.

Welche Vorstellung wir uns sonst von den Monaden zu machen haben, darüber läfst Hebbel nichts verlauten. Wir können nur sagen, dafs sie jedenfalls nicht gleichartig, sondern, auch innerhalb einer Gattung, verschieden sein müssen, da es sich sonst nur um Gattungsideen beziehungsweise um eine einzige Monaden-Idee oder umfassende Idee-Monade handeln würde, zu welchen die Individualideen nach der identitas indiscernibilium zusammenrinnen würden. Dafs die Monaden ihrer Beschaffenheit nach unveränderlich und starr sind, ist ohne weiteres anzunehmen. Konnte von einer Vervollkommnung des Individuallebens vor wie nach dem Tode die Rede sein, so ist die Monade das Ideal κατ' ἐξοχην, welches unmöglich überboten werden kann, das Ende aller Dinge, das Ziel aller Ziele. Nur in das Individuum ist aller Fortschritt verlegt, sagt Hebbel einmal, und so sehr er auch alles auf das Individuum hinaus zu spielen scheint, so nachdrücklich er auch betont, dafs der

[1] Also nicht tragisch betrachtet.

einzige Weg zur Gottheit durch das Thun des Menschen führe, und dafs jede andere Religion Dunst und leerer Schein sei, so deutlich tritt doch als letztes und höchstes Ziel eine Entindividualisierung hervor. Nur von Gott wissen die vollkommenen Wesen noch, nicht mehr von sich, alles Eigenleben haben sie abgestreift, alles Menschlichen sind sie entäufsert. Man sieht, wie die Spekulation hier HEBBEL's Lehre dem Leben entfremdet; dieses Monadenreich, dieser nebelhafte Geistertanz blutloser, sich selbst nicht mehr kennender Gespenster soll das Ziel alles Lebens sein und soll Trost bieten für alle Zerrissenheiten und Kämpfe des Daseins, die gerade in HEBBEL einen lauten Verkünder gefunden haben.

Als Ergänzung zur Monadologie vgl. in diesem Teil Abt. II. 9.

Zweite Abteilung.

Der Pantragismus als Norm für HEBBEL's gesammtes Denken.

I. Allgemeines.

Die Weltanschauung des HEBBEL'schen Pantragismus ist als eine ästhetische zu bezeichnen, jedoch darf dies, wie wir aus dem Vorhergehenden ersehen haben, nicht so aufgefafst werden, als ob der pantragischen Betrachtungsweise lediglich solche Dinge und Vorgänge unterworfen seien, denen gegenüber wir in ein Verhalten eintreten, das wir ein ästhetisches zu nennen gewohnt sind. Ästhetisch sein heifst bei HEBBEL soviel, als ein Faktor im Gang der pantragischen Evolution sein, und dies ist eine Eigenschaft, deren Mangel ein Ding zum nichtsnutzigsten und verwerflichsten macht, es jeglicher Würde und jeglichen Wertes beraubt. Ästhetisch sind die Dinge vermöge des Zusammenhanges, in dem sie mit dem Weltganzen stehen, und zwar je nach dem Grade ihrer Dienstbarkeit diesem gegenüber und nach ihrer Bedeutung für dasselbe.

Je gröfser diese Bedeutung und Dienstbarkeit ist, um so schöner und zugleich vernünftiger und sittlicher ist ein Ding, je geringer sie ist, um so häfslicher, unvernünftiger und unsittlicher ist es, wobei es an sich gleichgültig ist, ob das Ding ein Natur- oder ein Kunstobjekt ist; nur sind die Kunstobjekte, vorausgesetzt, dafs der rechte

Mann, d. h. der Pantragiker, sie bildet und gestaltet, von vornherein auf das Erreichen des ethisch-ästhetischen Zieles aller Dinge angelegt. Indessen sind die Kunstgebilde für HEBBEL nicht Kinder der Lust, nicht Resultate eines im Grunde unnötigen und schliefslich überflüssigen Spieles, das der menschliche Geist sich leistet, sie sind keine Luxusartikel im Welthaushalt, sondern sie sind Kinder des ersten, obersten und wichtigsten aller Weltbedürfnisse, Kinder der Notwendigkeit *κατ' ἐξοχην*, und die Kunst selbst ist das „Allerpositivste des Weltgeistes" (T. II. 104 u.), sie ist nicht das Produkt von Individuen, sondern das notwendige Erzeugnis der zur Urharmonie in sich zurückstrebenden Gottheit, und die künstlerische Phantasie ist „das Organ, welches diejenigen Tiefen der Welt erschöpft, die den übrigen Facultäten unzugänglich sind" (T. II. 562 m.). Diese Sätze sind nach den vorausgegangenen Betrachtungen verständlich, und es leuchtet ein, dafs die pantragische Denkweise für HEBBEL zu einem Mafsstab werden mufste, den er an alles und jedes legte, und dafs er leicht dahin gelangen konnte, seine eigenen, ästhetischen Ansichten mit der Aureole allgemeingültiger, ethisch-normativer Bedeutung auszustatten.

Ich will in diesem Abschnitt auf einige Modifikationen pantragischer Art eingehen, welche HEBBEL's Denken erlitten hat und nach dem Gesagten erleiden mufste. Es sind uns derartige Modifikationen bereits im Vorhergehenden begegnet,[1] und wir werden auch in den folgenden Teilen dieser Untersuchung noch einige kennen lernen; hier handelt es sich um solche, die ich an anderer Stelle, um Abschweifungen zu vermeiden, in meinen Vortrag nicht mit aufgenommen habe. Eine reinliche Scheidung der zu behandelnden Materien ist, bei ihrer intensiven Verschmolzenheit im Schofse des pantragischen Grundgedankens, nicht möglich.

2. Mangel einer Specificierung der ethischen Normen.

Ich sprach von der Bedeutung und Dienstbarkeit der Vereinzelung dem Weltganzen gegenüber, von der ihr ästhetischer und ethischer Wert abhängt. Die Bestimmung dieses Wertes erfolgt nach Normen, die sich HEBBEL, wie wir gesehen haben, durch eine Identificierung der Idee mit der Gattung, der Menschheit, ermöglicht. Die sich hieraus ergebenden Bestimmungen sind sehr all-

[1] Ein besonders eklatantes Beispiel für eine solche Modifikation bot HEBBEL's Ansicht über den Selbstmord dar.

gemeiner und vager Natur, und ihre Anwendung auf einen speciellen Fall ist schwierig und nicht sonderlich überzeugend; so ist es denn höchst bezeichnend, dafs wir bei HEBBEL eine Aufzählung und Specificierung praktischer Normen, eine Prüfung aller Tugenden und Laster auf ihren Wert oder Unwert nicht finden, dafs er eine eigentliche Ethik, die eine sehr grofse und schmerzlich empfundene Lücke seines Systems füllen würde, nicht geschrieben hat.

Dafs HEBBEL das Christentum pantragisch betrachtet, haben wir bereits gesehen, und ich brauche daher das Gesagte hier nicht zu wiederholen.[1]

3. Das Verbrechen.

Auch das Verbrechen beurteilt er vom Standpunkte des ethischen Ausgleiches. Dafs er in der Strafe ein Überbieten des Gefühls der Schuld (W. I. 243 m.) erblickt, ist schon angeführt worden. Auch der Ausspruch „Das übrig bleibende Gute im Schlechten ist der Punkt, an dem die Strafe sich festhäkelt“ (W. I. 242 u.), ist nur tragisch zu erklären: das Schlechte ist die Mafslosigkeit; ihre Verwirrung des sittlichen Zustandes äufsert sich als Verletzung von Individuen, welche gestraft wird; aber gerade diese Verletzung ist es, die den Gang der Korrektur in Schwung setzt. Das Schlechte im Schlechten ist blofse Verwirrung des sittlichen Zustandes, das Gute in ihm ist das unbeabsichtigte Erwecken der Nemesis.

Durch die Hinrichtung, sagt er dem entsprechend, werde das Gute, das sich aus dem Verbrechen noch entwickeln könne, erstickt (T. II. 108 o.). Dafs ein Mensch im Affekt, in dem Vergangenheit und Zukunft ihm erlöschen, eine schändliche That begeht, etwa seine unschuldige Frau erschiefst, das erscheint ihm begreiflich; unbegreiflich aber ist es ihm, wie ein solcher Mensch, wenn das Bewufstsein ihm zurückgekehrt ist, alles aufbieten kann, sein elendes Leben zu retten, wie er alle erdenklichen Ausflüchte ersinnen kann, um sich der strafenden Gerechtigkeit zu entziehen (T. II. 222 u.). Natürlich; vor der Idee ist dieser Mensch gerichtet, vor ihr ist er nur noch ein zu eliminierendes Glied der Menschheit, und ihr gegenüber sind seine Versuche, sich zu retten, ebenso zwecklos als unangebracht. Ähnlich äufsert er sich über einen duc de Choiseul (T. II. 278 o.), der gräuliche Verbrechen begangen hatte und sich mit allen Mitteln vor der Todesstrafe zu retten suchte, und fügt

---

[1] Vgl. Br. I. 50 u., 51 o. m., 63 u., 64 o. T. II. 434 o.

hinzu, dafs die Kraft, die es wage, mit der Welt und ihren Gesetzen in den Kampf zu treten, uns mit dem Verbrecher, dem Störer und Verwirrer des gesellschaftlichen Zustandes, aussöhne; Kraft aber zeige der Verbrecher dadurch, dafs er sich zu seiner That bekenne. Durch diese Konsequenz entzieht sich einmal der Verbrecher der Korrektur, die für ihn den Tod bedeutet, nicht, und ferner gewinnt seine That den Anschein eines nicht aus purer Bosheit, sondern aus Notwendigkeit begangenen Frevels, also einer dramatischen Schuld, und es gilt von ihm das Wort, dafs das Universum, wenn es in voller Gestaltung hervortreten sollte, diesen Menschen hervorbringen oder wenigstens in den Kauf nehmen mufste (T. II. 247 o.). Welcher Verbrecher aber wird wohl daran denken?

4. Das Leben.

Der Unterschied zwischen Kunstgebilden und realen Wesen beruht darauf, dafs jene „idealisiert“, d. h. auf Herstellung des Ideals angelegt sind. Napoleon und Friedrich der Grofse sind unpoetisch, weil sie nicht idealisiert werden können, da sie nur „durch den Verstand grofs sind und weil der Verstand der gerade Gegensatz des Ideals ist“ (T. II. 457 m.). Gott teile sich nur dem Gefühl mit, war gesagt worden, nicht dem Verstande, der ihn nicht erfassen könne und darum sein Widersacher sei; Gottes Leben selbst aber wurde als „Gefühl“ und er als „sich selbst durchsichtig“ bezeichnet; „das Ewige mufs vom Zeitlichen so träumen, wie das Zeitliche vom Ewigen“ (W. I. 243 m.), das Leben ist ein Augenöffnen und wieder Schliefsen, es kommt darauf an, was man in der kleinen Zwischenpause sieht (W. I. 243 o.), der Mensch ist ein Blinder, der vom Sehen träumt (T. I. 135 o.). Es hängt dies alles mit der „plötzlichen und unvorhergesehenen“ Entbindung des sittlichen Geistes (T. II. 445 u.) zusammen, damit, dafs die Welt ihre Stellung zum Universum noch nicht endgültig begriffen hat; sie träumt vorläufig nur noch vom ethischen Ideal, und zwar in den Dichtern. („In den Dichtern träumt die Menschheit.“)[1] Von ihm wissen wird sie in der Epoche der Tragödie der Zukunft. Vorläufig jedoch gilt noch der Satz: „Die Kunst ist die höchste Form des Lebens, wenn auch nicht des Geistes“ (T. II. 143 o.). Leben aber ist, wie wir uns erinnern, Vermessenheit eines Teils dem Ganzen gegenüber, es ist ein verunglückter Versuch

[1] „Der Dichter, wie der Priester, trinkt das heilige Blut, und die ganze Welt fühlt die Gegenwart Gottes“ (T. I. 165 m.).

des Individuums, Form zu erlangen. Das Leben in seiner Gesammtheit ist als das widerstrebende Material zu betrachten, in dem „der Geist“, das ethische Fluidum,[1] die Evolutionen seiner sittlichen Selbstbewegung, dem Leben dadurch „Form“ gebend, vornimmt. Die Einheiten des Lebens in seiner Gesammtheit sind die Individualleben als solche; das Individualleben aber ist, wie der Tod, nur eine Anschauungsform, und zwar eine solche, unter der das grofse Leben in seiner Gesammtheit sich anschaut und den ihm immanenten Trieb zum Ethischen als sittliche Selbstbewegung des ethischen Fluidums gefühlsmäfsig erkennt. Hierauf geht folgendes Wort: „Wir sind nur darum sterblich, weil in uns die Natur ihr allgemeines Leben fortsetzt, weil in jedem Atom von uns schon ein Wurm, ein Thier, sich entwickelt. Ein Wort, das diesem den Tod gäbe, gäbe uns das ewige Leben“ (T. II. 143 u.). Also ein unaufhaltsames Zerfallen von Kreaturen in neue. Er bemerkt dazu „Phantastisch“; er hätte auch „Pantragisch“ sagen können. Ähnlich äufsert er sich: „Die Natur ifst, wenn wir sterben“ (T. II. 160 u.), „wieder in die Wiege oder in den Sarg gelegt zu werden, ist im Grunde einerlei“ (T. II. 161 o.), „Du athmest fremden Tod als Dein Leben ein und fremdes Leben als Deinen Tod aus“ (T. II. 446 o.), „in dem Augenblick, wo das Elixir des ewigen Lebens entdeckt wird, können die Menschen nicht mehr zeugen — der Brunnen trocknet aus. Es stirbt Niemand mehr, es wird aber auch Niemand mehr geboren“ (T. II. 94 o.) und „es kann kein Mensch geboren werden, wenn nicht eben vorher einer stirbt“ (T. II. 143 u.).

Die Tragödie stellt, wie wir wissen, den Lebensprocefs an sich dar; die „Satisfaktion“, die sie der Idee verschafft, die Korrektur, bezieht sich immer nur auf einen ganz bestimmten Welt- und Menschenzustand, auf eine der vielen möglichen Konstellationen von Ideenfaktoren, was auch vom tragisch betrachteten Leben gilt. Sind nun alle möglichen Konstellationen an die Reihe gekommen, dann ist das gesammte Universum nach allen Richtungen korrektiv durchgearbeitet worden und mit sich fertig. Dieser Gedanke liegt folgendem Aperçu zu Grunde: „Wenn im All einmal Alles Mittelpunkt gewesen ist, ist die Welt am Ende, dann hat das All sich ganz durchgenossen“ (T. II. 76 o.). „Natürlich keine Philosophie“, bemerkt er dazu.

[1] „Wie die Erde den Leib, so verschluckt vielleicht eine Alles umfliefsende geistige Materie den Geist“ (T. II. 142 u.).



Es heifst ferner, die Dinge pantragisch betrachten, wenn HEBBEL seine Lehre von der an der Person oder der äufseren Erscheinung als solcher haftenden, tragischen Schuld (Br. I. 411 m., II. 186 u.) auf das Leben überträgt. Er berichtet von LENAU, der, von der Liebe zu seiner Braut im Tiefsten aufgeregt und durch eine notwendige Reise aufserordentlich angegriffen, irrsinnig geworden war. Nun müfste er, sagt HEBBEL weiter, wieder gesund werden, das Mädchen zurücktreten oder dessen Eltern die Verlobung aufheben, und die Tragödie wäre fertig. Das Mädchen wird hierbei als Ursache der Krankheit LENAU's bezeichnet (T. II. 114 o.). Welchem Menschen aber würde es in einem solchen Falle beikommen, ein Mädchen als Ursache des Wahnsinns zu bezeichnen, wenn ein exaltierter Mann aus Liebe zu ihr, die noch dazu von ihr erwiedert wurde, irrsinnig wird? Vor der „Idee" mag sie es ja sein und tragische Schuld auf sich geladen haben, aber ich meine, dafs hier nur eine Tragödie mit einem sehr düstern Eindruck herauskommen könnte, in der wir uns umsonst nach der uns andemonstrierten Versöhnung oder gar Befreiung umsehen würden. Es liefse sich übrigens HEBBEL's eigener Satz, dafs ein Unglück, dem der Wille nirgends begegnen kann, nicht tragisch ist (W. X. 129 o.), dagegen geltend machen. HEBBEL's Tagebücher sind voll von kurz skizzierten tragischen Konflikten, die innerlich, vom pantragischen Standpunkt aus, vollständig motiviert sind, aber, unbefangen betrachtet, als verrannte Situationen erscheinen, die uns nicht das Symbol einer höheren Notwendigkeit sind, sondern bereits im Grundgedanken eine aus einseitig pantragischer Betrachtungsweise entspringende Inkongruenz zwischen Symbol und zu Symbolisierendem aufweisen. Recht deutlich zeigt sich das an folgender Bemerkung: „„Wenn ich sterbe und Einer stirbt mir nach aus Gram um mich: hab' ich seinen Tod zu vertreten?"" (T. II. 276 u.). Auf einer ebenfalls rein pantragischen Überlegung beruht die Frage: „Ich lese in einem Buche und lache über den Inhalt. Der Verfasser geht vorbei, fühlt sich beleidigt[1] und fordert mich. Mufs ich mich ihm stellen?" (T. II. 221 m.) Ebenso die Betrachtung, dafs, selbst wenn das Sterben vom Willen des Menschen abhinge, doch keiner am Leben bleiben würde (T. II. 233 o.). Über die Geschichte sagt HEBBEL einmal, sie sei eine Mühle, worin die Lebendigen zu arbeiten glauben, die Geister aber die Arbeit verrichten. „Wie sich die übermüthigen Zwerge, die im Sonnenschein

[1] Vgl. T. II. 310 m. (KLEIST).

herum hüpfen, auch anstrengen mögen, die todten Riesen, die aus der Ewigkeit in unermeſslichem Zuge hervor schreiten, machen sie zu unnützen Knechten und schauen mitleidig auf ihr Gezappel herab“ (T. II. 518 m.). Selbst ein Gewitter betrachtet er pantragisch, als Äuſserung der zum Gleichgewicht in sich selbst zurückstrebenden Natur: „Groſse Talente sind groſse Natur-Erscheinungen, wie alle anderen. Ein Trauerspiel von Shakespeare, eine Symphonie von Beethoven und ein Gewitter beruhen auf den nämlichen Grundbedingungen“ (T. II. 519 o.). So wurde ihm alles Sichtbare, alles Vergängliche zum Symbol seiner transcendent-ethischen Sphärenharmonie. Das heiſst aber „die Weltuhr von hinten betrachten und das Rollen und Schnurren der Räder anhören, ohne je nach dem Zifferblatt zu fragen“[1] (T. II. 77 u.), wie er es selbst ausdrückt.

Daſs es nach Hebbel's Ansicht dermaleinst keine Krankheiten mehr geben wird, ist schon gesagt worden. Wenn er von einem Menschen spricht, der sich von selbst, ohne es zu wissen, in die Unsterblichkeit hineinlebt, der nicht stirbt, weil er das Geheimnis gefunden hat, ganz der Natur gemäſs zu leben (T. II. 95 o.), so ist darunter gewiſs nicht das zu verstehen, was wir eine naturgemäſse Lebensweise, wie etwa Naturheilkundige sie predigen, nennen, sondern es handelt sich hier um eine ethische Lebensweise, was geistig und körperlich zu verstehen ist. Dieser Mensch müſste also körperlich schön, er müſste vernünftig und sittlich, d. h. so beschaffen sein, daſs keine korrektive Gewalt geistiger oder physischer Art ihm etwas anhaben könnte.

5. Das Verhältnis zu Elise Lensing und zu seinen Freunden und die für Hebbel bestehende, normative Bedeutung seiner Ansichten für andere.

Sein ganzes Verhältnis zu Elise Lensing faſste Hebbel ohne Zweifel pantragisch auf, wobei er sich, wie als Dichter, als „Repräsentant der Weltseele“, kaum anders möglich, als eine Art sittlicher Macht betrachtete. Es zeigt sich dies auch in folgenden Worten, die Bamberg wohl mit Recht auf Elise bezieht: „Schüttle Alles ab, was dich in deiner Entwickelung hemmt, und wenn's auch ein Mensch

[1] Vgl.: „Dichter mit geistigen Augen für die Risse und Spalten der Welt und des menschlichen Ich, wie ein leibliches Auge, mit dem Vergröſserungsglase bewaffnet, das z. B. in einem schönen Gesicht nur noch ein Stück durchlöcherte Haut erblickt“ (T. II. 94 m.).

wäre, der dich liebt, denn was dich vernichtet, kann keinen Anderen fördern" (T. II. 145 u.).

In Bezug auf eine zu vermeidende unglückliche Ehe gilt dieses Wort gewiſs auch sensu proprio, in welchem Sinne es einen autokratisch-individualistischen Zug zeigt, der HEBBEL theoretisch fern liegt; pantragisch betrachtet und verstanden, läſst es bei dem „Anderen" eine tragische Schuld erkennen, die im trost- und zwecklosen sich Verzehren des Andern in Sehnsucht und Trauer ihre Korrektur findet. Der Ausspruch harmoniert schlecht mit einem andern über das Käthchen von Heilbronn, von der er sagt: „mir däucht, du kamst in die Welt, um zu zeigen, daſs die Liebe eben darum, weil sie Alles hingiebt, Alles gewinnt" (W. XII. 272 o.), beweist aber gerade dadurch, daſs HEBBEL sein Verhältnis zu Elise pantragisch betrachtete, sich selbst als berechtigte, ethische Gröſse ansah und eine tragische Schuld Elisens darin erblickte, daſs sie ihn, die er nicht mehr liebte, oder nie geliebt hatte,[1] an sich fesseln und in eine Ehe zwingen wollte, die ihn in seiner dichterischen Entwickelung gehemmt hätte.[2] „Jedes Opfer", schreibt er hierüber, „darf man bringen, nur nicht das eines ganzen Lebens, wenn dieſs Leben einen Zweck hat, auſser dem, zu Ende geführt zu werden" (Br. I. 270 u.) u. s. w. Daher auch sein geradezu naives Erstaunen darüber, daſs Elise, obwohl sie ihm schon längst volle Freiheit gegeben hatte, als sie sich vor die Thatsache seiner Verheiratung gestellt sah, ihn „eine ganz neue Seite ihrer Natur" kennen lernen lieſs, daſs ihre Handlungen nicht im Entferntesten ihren Versicherungen glichen, daſs sie sich nicht mit „Würde" in das „Notwendige" fand (Br. I. 271 m.). Man sieht, wie er hier die Dinge nicht menschlich, sondern pantragisch betrachtete, sich selbst mit dem Nimbus einer sittlichen Macht umkleidete, in seiner Handlungsweise, die hier nicht etwa eine Verurteilung erfahren soll, etwas Sittliches und Notwendiges erblickte und, wie auch sonst öfters, stark pro domo philosophierte; er lebte und erlebte sein System. Ich glaube nicht, daſs er die Lehre aufgestellt haben würde, die Poesie des Ausdrucks sei der Poesie der Idee gegenüber „Nichts", oder das Ringen nach Ausdruck, wie es sich in intrikaten Perioden, sich widersprechenden Bildern u. s. w. zeigt, sei zu Zeiten notwendiges Ausdrucksmittel und lobenswert (W. X. 71 m.; T. II. 518 u.), wenn er selbst im Stande gewesen wäre, durchgängig Grazie des Ausdrucks

[1] Vgl. Br. I. 266 m.
[2] Vgl. Br. I. 270 m. u.

zu entfalten und eine Meisterschaft über alle Ausdrucksmittel zu zeigen. Aus diesem hypersubjektiven Zug erklärt sich seine Unduldsamkeit, mit der er von den seinigen abweichenden künstlerischen Meinungen begegnete, die ihm nicht nur wie eine persönliche Beleidigung,[1] sondern wie eine unsittliche That erschienen.[2] Nur so ist es zu verstehen, daſs er, der Überempfindliche, der schrieb, daſs Heinrich von Kleist nur deshalb so empfindlich gegen die Kritik gewesen sei, weil er notwendig so und nicht anders produciert habe (T. II. 310 m.), durch eine schonungslose Kritik seinen treuen Freund und Anhänger S. Engländer (Kuh II. 269 ff.) geradezu vernichtete (ibidem 272), was von Kuh als hervorragend edle That gepriesen wird (ibidem). Der hypersubjektive Standpunkt, auf den das Erleben seines Systems ihn drängte, muſs berücksichtigt werden, wenn Hebbel's Leben einer Beurteilung unterzogen werden soll, wenn man es verstehen will, wie er dazu kam, seine persönlichen Ansichten mit normativer Gewalt auszustatten. Nur so findet alles das eine befriedigende Erklärung, was uns Kuh in seiner Biographie an menschlich Häſslichem und Abstoſsendem vergeblich menschlich näher zu bringen versucht hat. Kuh bespricht Hebbel's Begehren nach Bevormundung und Alleinbesitz seiner Freunde, welches so weit ging, daſs er z. B. Glaser's Beharrlichkeit und Selbstständigkeit im Zusteuern auf ein bestimmtes, sicheres Lebensziel „nicht ohne Unmut“ (Kuh II. 421 u.) erkannte, daſs er es „unzufrieden ansah“, als ein anderer Freund in eine gesicherte Lebensstellung einrückte und heiratete (Kuh II. 422 m.), anstatt sich unausgesetzt, tagaus, tagein von Hebbel Ästhetik vortragen zu lassen. Wenn Kuh hierzu mitteilt, der Dichter habe sein Gebahren vor seinem Verstande zu rechtfertigen und vor seinem Gewissen als hohe, sittliche Anforderung zu beglaubigen gesucht (Kuh II. 422 o.), so wird uns Hebbel's Betragen dadurch weder erklärt noch menschlich näher gebracht, was nur dadurch möglich ist, daſs man es auf das Erleben seines Systems zurückführt.

6. Hebbel's Kunstgesprächigkeit.

Auch sein Bedürfnis, als Dichter, als Repräsentant der Weltseele, permanent in andere Menschen hineinzureden,[3] ästhetisierend

[1] T. II. 296 o. (Palleske.)

[2] Gegen Gutzkow hegte er einen „sittlichen Haſs“ (Br. N. 215 o.).

[3] Vgl. auch den Briefwechsel mit Elise Lensing, die er zu allen Zeiten mit Ästhetik, Metaphysik und Ethik überschüttete.

auf sie zu wirken und sie zur Adoption seiner Gedanken zu veranlassen, sowie seine Vorliebe für solche, die dies alles oppositionslos über sich ergehen liefsen, sind nur so zu erklären. Das persönliche Wirken durch die Rede zog er jedem andern vor, obgleich er sich wohl oft genug sagen mufste, dafs er gar nicht verstanden werden konnte, aber er gefiel sich in seiner prometheischen Rolle so, dafs er ein Verständnis gar nicht voraussetzte, sondern nur sprach, um zu sprechen, froh, sich dadurch selbst über irgend eine Abwandlung seines Pantragismus, der nicht in begrifflicher Klarheit vor ihm stand,[1] klar geworden zu sein. „Zu meinen Gedanken komme ich am bequemsten durch's Sprechen" (T. II. 240 u.), „Der Mensch mufs sich Anderen klar machen, um sich selbst klar zu werden" (T. I 224 m.). Auf Letzteres kam es ihm an und bei ihm blieb er stehen, dabei, das immer gegenwärtige, wogende, pantragische Gedankenchaos, das ihn selbst in seinen Träumen nicht verliefs (T. II. 212 m.), das ihn umgab, wie eine immerwährende Hallucination, an irgend einer Stelle zu packen und die sich jagenden Formen festzuhalten. Dazu kommt noch die Schwierigkeit, den Pantragismus auf Welt, Leben und Natur, auf das Detail der Kunstwerke und auf die Schöpfungen anderer Dichter anzuwenden. Sehr bezeichnend ist seine Äufserung gegen Rud. Jhering, dem er nach einem längern Vortrag über Kunst sagte, er habe ihm nur als Wand gedient, denn er rede, um sich seine Gedanken klar zu sprechen[2] (Kuh I. 359 u.).

So interessant es auch wäre, schreibt er an die Prinzessin Wittgenstein, seine Ansichten über das Drama zum Abschlufs zu bringen[3] und Vorlesungen über das Drama zu halten, so zögere er immer noch, dies zu thun, weil er seine Reizbarkeit kenne und den tausendköpfigen Richter, wenn er sich ihm einmal gestellt habe, auch „ein klein wenig" respektieren müsse. „Nur Jupiter kann in's Blaue hineindonnern, wir Menschen brauchen zum Blitz den Gegenblitz" (Br. II. 477 m.). Freilich! Elise Lensing und Emil Kuh waren

[1] „In der Werkstätte Ihres Organismus herrscht Anarchie sondergleichen, die Fakultäten machen, jede für sich, was eben beliebt" u. s. w. ruft ihm Braunthal, allerdings in starker Übertreibung, zu (Br. II. 375 o.).

[2] Hebbel's unerhörtes Betragen gegen Jhering wird übrigens von Kuh wie eine Art Heldenthat hingestellt, wobei an Jhering kaum ein gutes Haar bleibt; er erscheint der Ehre, von Hebbel ungebührlich behandelt worden zu sein, kaum würdig.

[3] Der Brief stammt aus dem Jahre 1859.

geduldiger, und ihnen gegenüber konnte er sich ungestört über sich selbst klar werden und Jupiter spielen.

Es soll jedoch damit keineswegs gesagt sein, dafs die von pantragischer Betrachtungsweise stark beeinflufste Lebensführung HEBBEL's ihn daran verhinderte, den Gefühlen der Dankbarkeit Ausdruck zu verleihen oder auf das Opferwilligste für Freunde einzutreten. (Vgl. KUH II. 624 u. ff.; T. I. 244/5).

7. Die „physiologische Faser“ als pantragische Einheit. Der Organismus und seine Monade.

Tragisch betrachtet und innerhalb des Lebens ist das Individuum als Einheit anzusehen, so hatten wir gesagt, es ist die Einheit in der sittlichen Selbstbewegung des Menschengeistes.[1] Betrachten wir hingegen den allgemeinen, grofsen Naturzusammenhang alles Werdenden, Lebenden und Vergehenden, so ist die Einheit die physiologische Faser (W. X. 177 m.), wie HEBBEL es nennt; wir könnten etwa sagen, die Zelle. Galt vorhin das Wort, dafs ein Mensch, wenn er einen schweren, sittlichen Sieg erringt, vielleicht dadurch auf der grofsen Wesenleiter höher steigt, so wird jetzt gesagt werden müssen, dafs die Natur ifst, wenn wir sterben (T. II. 160 u.), dafs wir darum sterblich sind, weil sie in uns ihr allgemeines Leben fortsetzt (T. II. 143 u.). In diesem Sinne wird auch der Elefant als ein „Chaos von Thieren“ (Br. I. 175 m.) bezeichnet. In jedem „Atom“ von uns, war gesagt worden, entwickele sich ein Tier (T. II. 143 u.); die dem grofsen Naturzusammenhange zu Grunde liegende Einheit, mag man sie nun „Atom“ oder „Zelle“ nennen, wird allem Anscheine nach von HEBBEL als einfachstes Lebewesen gedacht, deren viele sich zu Organismen zusammenballen, das aber bereits selbst als Einheit in der sittlichen Selbstbewegung des Naturgeistes zu betrachten ist. Durch den ewigen Wandel der Mischungsverhältnisse dieser Einheiten, welche die Organismen bedingen, wird diese Selbstbewegung des Naturgeistes weitergeleitet, und dadurch kommt die Natur zur Einheit in sich, schaut sie die Selbstbewegung des ihr immanenten sittlichen Geistes an. „Die Natur wiederholt ewig in weiterer Ausdehnung denselben Gedanken“ (T. I. 27 m.). Jeder Mischung von Einheiten mufs eine Monade zu Grunde liegen, deren Verunreinigung jene ist. Hierauf geht eine Bemerkung HEBBEL's die er an den Umstand anknüpft, dafs Amputierte in den verlorenen Gliedern noch Schmerz

---

[1] Vgl. T. I. 63 m.

empfinden; er sagt dazu: „Doppelte Art des Seyns: das von Anfang an Gewesene und das Gewordene. (Also Monade und deren Erscheinung.) Cogito ergo sum. Bin ich nicht viel mehr in Gewalt des in mir Denkenden, als dieses in meiner Gewalt ist?“[1] (T. I. 36 u., 37 o.).

8. Die Seele.

Was die „Seele“ anlangt, so hält Hebbel ihre „Vorzüglichkeit“ nicht für erwiesen (T. I. 15 o.), sie ist ein Ausfluſs des Körpers, das Sublimat seiner materiellen Kraftmasse, „die Materie könnte sie erzeugen durch Begattung“, aber sie kann fortbestehen auch ohne den Körper (ibidem o. m.). Ein anderes Mal konfundiert er sie mit dem Geist und sagt, Körper und Geist hingen aufs Innigste zusammen (T. I. 13 u.), es bestünde keine „differentia specifica“ (T. II. 175 m.) zwischen ihnen. Durch Zufall könne sie nicht in den Körper gekommen sein, sonst würde sie sich, bei der geringen „Anziehungskraft“ der ihrem Wesen direkt widerstrebenden, materiellen Massen, der sie als Gottheit umgebenden, durch Raum, Zeit und Körper nicht gefesselten, „rein geistigen Kraft, von welcher sie ausgeht, und zu welcher sie zurückkehrt, weit mehr zuwenden, als bis dato geschieht“ (T. I. 15 o.). Trotzdem dürfte die Seele nicht als geringere Verunreinigung der Monade, im Vergleich zum Körper, zu betrachten sein, beide sind eher eine Einheit, deren ethisches Substrat die Monade ist, „das in mir Denkende“; nicht aber ist die Seele ethisches Substrat des Leibes. Wäre sie dieses, so würde mit ihr ein auſserweltliches Moment oder Element in die Welt gezogen und die Immanenz des Moralprincips eben dadurch beeinträchtigt, daſs die Seele selbst gleich der Monade gesetzt würde. Man geriete dadurch auſserdem in einen scharfen Kontrast zum Anblick der Zerrissenheiten und ethischen Mängel der Menschheit. Beeinträchtigt wird die Immanenz des Moralprincips nicht, wenn Leib und Seele als Einheit, als Verunreinigung der Monade, deren Erscheinung sie sind, gedacht werden. Es ist schwierig, sich, besonders in Ansehung der zuletzt angezogenen Stelle und des darin vorkommenden Wortes „Gottheit“, darüber klar zu werden, was Hebbel sich unter der Seele vorgestellt hat. Auch von einer „geistigen Materie“ (T. II. 142 u.) und einer „Geisterwelt“, deren „Körper“ die Gedanken sein

[1] Ich verweise hierzu auf den fünften Teil, fünfter Abschnitt. Das „in mir Denkende“ ist die Monade (Substrat des Leibes, aller möglichen Thaten und Gedanken), deren Erscheinung ich bin.

sollen (T. I. 14 u.), ist die Rede. [Vgl. vierter Teil (Sprache) D. 2.] Es wäre demnach ein Dualismus von Leib und Seele, Materie und Geist, konstruierbar, der aber jedenfalls im pantragischen Monismus seine Auflösung finden müſste. Die Unbestimmtheit des Begriffes Seele in seiner Bedeutung und Anwendung, sowie die geringe Anzahl einschlägiger Aphorismen, lassen weitere Spekulationen als überflüssig erscheinen.

9. Der transcendente Pantragismus.

Leib und Seele sind ein Analogon des Natur- und des Menschengeistes; die Seele ist das „Sublimat" des Leibes; der allgemeine Naturgeist, das allgemeine Naturbewuſstsein, kommt im Menschen zum besondern; der Mensch ist ein Spiegelbild der Welt, eine Vereinigung physischer und psychischer Kräfte. Gott, die in der Welt als Einheit sich erkennende Idee, kann darum als Inbegriff physischer und psychischer Kräfte (T. I. 13 u.) bezeichnet werden. Hebbel fügt hinzu, Gott habe sinnliche Begierden, und sagt: „Merkwürdiges Zusammentreffen beider Kräfte in höchster Potenz: der Geist selig in Hervorbringung der Ideen, der Körper in Hervorbringung der Körper, denn die Idee ist dem Geist synonym." Damit teilt Hebbel Gott in Leib und Seele und zerspaltet die absolute Einheit der Idee.[1] Durch den Nachsatz aber: „denn die Idee ist dem Geiste synonym", dürfte angedeutet sein, daſs die absolute Einheit im Geiste Gottes, d. h. in der Idee selbst zu erblicken ist, welche das Monadenreich („Die Ideen") hervorbringt. In diesem Monadenreich ist Gott „selig", d. h. die Idee seelig; die Entlassung des Monadenreiches zur Natur war Gottes Sündenfall. Diese Entlassung ist mit einem Erkennen der Idee ihrer selbst identisch (Gott muſste schaffen, um sich kennen zu lernen) und mit der Hervorbringung des Monadenreiches als gleichzeitig anzusehen, was besagt, daſs die Idee in ihrem Trieb, zur Erkenntnis ihrer selbst zu gelangen, allerdings in die Welt auseinanderfallen muſste, aber nichts herstellen konnte, als die Einheit ihrer selbst in sich, d. h. das Monadenreich, zu dem die Welt durch Korrektur gelangt.[2] Es läuft, wie man sieht, alles

[1] „Die Schelling'sche Idee, daſs zu einer bestimmten Zeit aus Gott dem Vater Gott der Sohn hervortreten muſste, führt den Dualismus in die Gottheit selbst hinüber, zerspaltet die Fundamental-Idee des menschlichen Geistes, und macht Gott zur Wurzel der Welt-Entzweiung. Das sind die nächsten Consequenzen" (T. I. 159 m.). Vgl. Anhang 8. (Anfang.)

[2] Man könnte jedoch auch, da die Hervorbringung des Monadenreiches

darauf hinaus, dafs Gott das tragische Centrum der Welt ist, dafs der Weltprocefs an sich eine ungeheuere Tragödie ist, die sich aus Milliarden kleiner, partieller Tragödien, als welche alle Lebens- und Entwickelungsprocesse alles und jedes Lebens sich darstellen, zusammensetzt — „wenn im All einmal Alles Mittelpunkt gewesen ist, ist die Welt am Ende, dann hat das All sich ganz durchgenossen“ (T. II. 76 o.). Wir haben hier einen transcendenten Pantragismus, einen Pantragismus in des Wortes verwegenster Bedeutung. Das angeführte Philosophem über Gott hat Hebbel im Alter von 22 Jahren niedergeschrieben, also zu einer Zeit, in der wir eine Bekanntschaft mit der absoluten Philosophie noch nicht annehmen können, wiewohl er immerhin gesprächsweise von ihr gehört oder hier und da über sie gelesen haben kann, denn Ausdrücke wie „Ideen“ oder „absolute Begriffe“ wird er schwerlich selbst erfunden haben. Jedenfalls brachte er für die Philosophie seiner Zeit eine Art Prädestination mit. Seine, wie wir wohl sagen können, selbsterrungene Erkenntnis genügte ihm vollauf, denn zwei Tage vor Abfassung der angeführten Bemerkung über Gott schreibt er hochgemut ins Tagebuch, dafs die Schranken menschlicher Kraft und Erkenntnis nicht erwiesen seien; bewiesen würden sie nur durch Auffindung einer Idee werden, für deren Auffassung der Mensch all sein geistiges Vermögen aufbieten müfste (T. I. 13 m.).

Der Pantragismus wird von vornherein jede Lebensäufserung, als an metaphysische Fäden geknüpft, annehmen müssen, daher Hebbel's naives Erstaunen darüber, dafs, bei Exstirpation bestimmter Teile des Gehirns von Tieren, diese die Fähigkeit zu gewissen Bewegungen verlieren, nur noch geradeaus oder rückwärts laufen, oder dafs sie bei Durchschneidung bestimmter Nerven bestimmter Empfindungen verlustig gehen: „wie furchtbar mechanisch ist das alles“, so ruft er aus (T. II. 314 u.).

---

und seine Entlassung zur Natur gleichzeitig sind, in dieser Entlassung nicht nur einen Sündenfall Gottes, sondern auch einen Abfall des Monadenreiches erblicken, worauf vielleicht das Wort Hebbel's geht: „Dem Sündenfall der Menschen mufs selbst in der christlichen Lehre ein Sündenfall der Geister vorangehen“ (T. I. 291 m.). Dieser Abfall würde jedoch eben infolge der Gleichzeitigkeit sofort wieder gut gemacht werden, was, ins Zeitliche übersetzt, soviel heifst, als dafs alles Irdische tragisch, d. h. in Gott (aber via Monadenreich) enden mufs.

Eine ziemlich dunkle und verzwickte „christliche Erklärung“ des Falls der Geister giebt Schelling in den Stuttgarter Vorlesungen (Schelling, Werke, I. Abt. VII. Bd. 478 ff.).

10. Ablehnung einer Äufserung über Kant.

Über die Kantsche Philosophie sagt er einmal, ihre Eigentümlichkeit bestehe darin, dafs sie die Werkzeuge, mit denen der Mensch dem Universum gegenüber ausgerüstet ist, besehe, statt sie zu gebrauchen (T. II. 75 u.).[1] Von diesen Werkzeugen macht Hebbel, wie wir gesehen haben, ausgiebigen Gebrauch, wofür noch folgendes Beispiel angeführt sei: „Die Trunkenheit, die daraus entsteht, dafs der Natur-Geist, dessen edelste Verkürzung der Wein ist (!), in den Menschen eingelassen, den Menschen-Geist überwältigt und, wie er den Menschen physisch aus Tact und Maafs herausreifst und ihm den Schwerpunkt (!), sowie die Zeugungskraft raubt, ihn auch geistig auflöst, so dafs seine Ideen keinen Zusammenhang mehr haben und sein Bewufstsein erlischt, ist eine der allerwichtigsten Erscheinungen und noch lange nicht genug gewürdigt, am wenigsten aber hinreichend erklärt. Anfangs wird der Menschen-Geist durch den Natur-Geist gesteigert, das scheint auf Verwandtschaft und Einheit zu deuten, nachher aber überwältigt, im eigentlichen Verstande überflutet, das deutet doch auf Feindschaft und Zusammenhangslosigkeit.“ (T. II. 75 m.).

Von der in der vorher angezogenen Stelle besprochenen Eigentümlichkeit der Kantschen Philosophie sagt er, sie beruhe eigentlich auf einem sehr unglücklichen Gedanken, „denn da es keinen Weg giebt, uns anderes Maafs und Gewicht zu verschaffen, so ist unser Erkennen unsere Wahrheit, und wir dringen auch unstreitig in Alles so weit, freilich auch nicht weiter, wenn es noch ein Weiteres giebt, ein, bis wir uns darin wiederfinden. Ein blinder Ochse, der mit dem Kopf gegen den Felsen rennt, hat in der Härte des Felsens, von der ihn der Stofs überzeugt, die Wahrheit desselben und in der Wunde das Resultat dieser Wahrheit“ (ibidem u.).

Hebbel verfährt auch hier ganz folgerichtig; seine Tragödie und sein Pantragismus kommen nur durch die symbolisierende Betrachtungsweise zu Stande, dadurch, dafs Hebbel frank und frei mit seinen Erkenntniswerkzeugen in jedes Gebiet des Denkbaren hineingreift, ohne sie zu „besehen“, dafs er sein höchst persönliches Erkennen für die Wahrheit schlechthin hält und so tief in die Dinge eindringt, bis er sich selbst in ihnen wiederfindet, d. h. Gott und die Welt so lange dreht, bis er ihnen glücklich seine Privatansichten über Kunst und Moral als ihren ewigen Willen andemon-

[1] Den gleichen Vorwurf erhebt Hegel (Werke VI. 16).

striert hat. Darauf, dafs unser Erkennen uns als unsere Wahrheit gelten soll, beruht der Pantragismus, auf dem Ausdehnen empirischer Erkenntnisse und Erlebnisse und persönlicher Wünsche auf die Gegenstände der Metaphysik. Schon die oberflächlichste Betrachtung der Geschichte läfst uns eine Menschheit erkennen, die sich erhält, die ihren Schwerpunkt, wenn er verschoben wird, aus sich selbst heraus wiederzugewinnen sucht, die alles ausstöfst, was sie stört und gefährdet, oder sich ihm zu akkommodieren sucht, wenn es sich nicht verdrängen läfst. Hieraus abstrahiert HEBBEL das Schema seiner Selbstkorrektur, welches er sogleich auf das transcendente Gebiet überträgt. Nachdem er sich nun dieses, das geduldigste von allen, arrangiert hat, kommandiert er aus ihm heraus den spanischen Schritt, in dem Menschheit und Natur ihrem Ziele zuzusteuern haben. Am vollkommensten gelingt dies in der Kunst,[1] die in diesem Sinne als realisierter Pantragismus zu bezeichnen ist.[2] Alle Ideen, alle Begriffe, welche dieser aufzuzählen weifs, sind in ihr zusammengeflossen und verkörpert; das ist der Sinn der Worte: „KANT, der die Poesie als die Unfähigkeit, Ideen und Begriffe zu bilden, definierte, hätte die Blume doch auch als die Unfähigkeit, sich in Salze und Erden aufzulösen, definieren sollen" (T. II. 184 m.).

II. Wirkungen der Kunst.

Es ist klar, dafs HEBBEL der Kunst, und besonders der Poesie, in der Theorie eine grofse Wirkung zuschreiben mufste. Sie soll den welthistorischen Procefs, der sich zu HEBBEL's Zeit, wie er meinte, vollzog, vollenden helfen (W. X. 46 m.), sie, d. h. speciell das Drama, soll nicht nur der Menschheit durch treue Fixierung der symbolischen Entwickelungsprocesse zu immer klarerem Selbstbewufstsein verhelfen (W. X. 167 m.), es soll vielmehr dem ganzen Gehalt der Zeit und der Welt eine neue Form aufdrücken (W. X.

---

[1] HEBBEL bezeichnet die Kunst als „realisierte Philosophie" (W. X. 56 m.).

[2] Es gelingt das in der Kunst um so leichter, weil der Künstler sich hier sein Material beliebig herrichten, es zu jeder gewünschten Chiffre zusammensetzen kann. Wenn HEBBEL der Ansicht ist, dafs jeder von denen, die eine Symphonie anhören, sich eine andere Meinung über den Ideengang der Komposition bildet (T. II. 373 m. u.), so gilt dies bis zu einem gewissen Grade, wiewohl in viel geringerem Mafse, auch von jeder Dichtung. Gerade HEBBEL's Schöpfungen haben verschiedene Deutungen erfahren und am seltensten die vom Dichter selbst beabsichtigte; „realisierte Philosophie" war seine Tragödie schliefslich doch nur für ihn selbst.

158 m.). Ein Drama „Struensee“ müfste für die liberalen Ideen kämpfen, den letzten Opponenten überwinden (W. X. 129 u.) und, wenn es nicht verfehlt ist, jeden Kronenträger demutsvoll ausrufen lassen: „Ich will kein Gott mehr sein!“ (W. X. 120 m.). Das Drama soll und kann das „Dreinschlagen mit dem Schwert und dem Prügel“ überflüssig machen (W. X. 200 u.), es kann zu unwiderstehlichen Volkserhebungen bedeutend beitragen (W. XI. 77 o.), und Staat und Kirche gelangen erst in ihm zur Verklärung (W. XII. 137 m.). In einer Besprechung von Baumann's „Versprechen hinterm Herd“ vom Jahre 1848 fordert er, dafs künftig ernstere Stücke auf dem Repertoir des Burgtheaters erscheinen möchten, welches damit der Bildung und dem neuen Staate unberechenbare Dienste leisten würde (W. XI. 140 o.). Aber das ist graue Theorie; in demselben Jahre berichtet Hebbel an die Augsburger Allgemeine Zeitung, dafs die Aufführung der „Karlsschüler“, der „Valentine“ und der „Maria Magdalene“ bevorstehen, wobei sich aber zeigen werde, dafs diese Stücke, einige Monate früher durchgesetzt, den Umschwung der Dinge nicht um einen Tag beschleunigt haben würden (W. XII. 193 o.). An einer anderen Stelle rügt er es, dafs die Zeit die Gestaltung der Ideen, von denen sie beherrscht wird, von der Kunst verlange, statt vom Leben; die Kunst sei keine Hebamme (W. XII. 38 u.).

Das Drama ist vielmehr ein Spiegel, in dem der Dichter die ethischen Reflexe des bunten Weltbildes auffängt. Als Aufgabe seines Lebens bezeichnet Hebbel die Symbolisierung seines Innern[1] durch Schrift und Wort, soweit es sich in bedeutenden Momenten fixiert (T. I. 63 u.), und die Darstellung des gegenwärtigen Weltzustandes, wie er ist (T. II. 227 u.); „man erobert die Welt nicht bloß als Feldherr, indem man sie unterwirft, sondern auch als Philosoph, indem man sie durchdringt, und als Künstler, indem man sie in sich aufnimmt und wieder gebiert“ (T. II. 505 m.).

12. Das Kunstgewerbe. Die Poesie als höchste Kunst.

Über das Kunstgewerbe äufsert er sich gelegentlich eines Besuches der Pariser Industrieausstellung folgendermafsen: „Mit all diesen kostbaren Möbeln, diesen Prachtstoffen, diesen zur Kunst gesteigerten Produkten des Handwerks verknüpft mich kein einziges Band, nicht das des Erkennens, nicht das des Geniefsens, nicht ein-

[1] Seines Innern, das er in allem wiedergefunden hat und in dem alles sich spiegelt.

mal das des Verlangens, es ist mir geradezu zuwider, dafs Dinge, die doch für den blofsen Nutzen bestimmt sind, sich durch ihre den Sinnen schmeichelnde und dennoch innerlich leere Form in den Kreis der Schönheit hineinlügen, und wer kann denn wissen, ob sie nicht alle höhere Wahrheit aus diesem Kreis verdrängen, ob nicht Malerei und Bildhauerkunst sich wirklich nach und nach, Erstere auf Glas, Porcelain und Tapeten, Letztere in die Erzgiefserei zurückziehen, und in noch viel schlimmerem Sinne, wie bisher, wo die Bedürfnisse doch wenigstens noch geistiger, wenn auch beschränkt religiöser Art waren, dem Bedürfnifs dienen werden. Freilich würde dies Letztere nur beweisen, dafs diejenigen Gattungen der Kunst, in denen der Geist noch nicht seiner ganzen Totalität nach zum Ausdruck kommen kann, wie es in den bildenden Künsten der Fall ist, sich nicht ins Unendliche fort entwickeln, sondern ihr Geschäft zuletzt wieder an die höchste Kunst, die sie eine Zeit lang emancipirte, abgeben und in ihr aufgehen müssen, und dafs das Ende der Geschichte, wie der Anfang, nur noch eine Kunst kennen wird: die Poesie!" (T. II. 99.)[1] Man sieht, wie ihm seine Theorie in Fleisch und Blut übergegangen war. Ähnlich äufsert er sich über das in der Industrieausstellung Gesehene: „da empfand ich denn so recht die Gränzen meines Ichs. Alle diese Dinge sind mir nicht allein gleichgültig, sie sind mir widerwärtig. Je mehr sie sich der Kunst nähern, um so mehr ekeln sie mich an. Es ist ganz dasselbe Gefühl im Künstler, das man als Mensch hat, wenn man den Affen sieht" (T. II. 89 m.).[2] Man vergleiche hierzu folgende Bemerkung: „Je mehr sich ein Körper der vollkommensten (menschlichen) Gestalt nähert, ohne diese völlig zu erreichen, um so häfslicher wird er. Z. B. der Affe" (T. I. 38 u.). „Die Linie des Schönen ist haarscharf und kann nur um 1000 Meilen überschritten werden. Das Geringste ist Alles" (T. I. 7 m.).

13. Das Häfsliche.

Wir haben hier eine Definition des Häfslichen vor uns, die der SCHELLING'schen ähnelt, der das Häfsliche in einer blofsen Privation erblickt. Nach HEBBEL würde gesagt werden müssen: Je ähnlicher ein Ding dem ethischen Ideal (seiner Monade) erscheint, ohne ihm im Entferntesten nahe zu kommen, um so häfs-

---

[1] Vgl. T. II. 103 o.

[2] Ebenso Br. N. II. 233 m.

licher ist es. Das liegt in den Worten, dafs die Linie des Schönen haarscharf ist (d. h., dafs die häfslichen Dinge unmittelbar neben den schönen zu liegen scheinen), aber nur um 1000 Meilen überschritten werden kann (d. h., dafs die häfslichen Dinge trotzdem unendlich weit von den schönen entfernt sind). Eine vortreffliche, wenn auch unzulängliche Erklärung. Um nur ein Beispiel herbeizuziehen: wieviele Maler haben sich nicht bemüht, im Genre Raffael's zu malen, von dem sie himmelweit entfernt sind, aber das ungeübte Auge wird wenig Unterschied finden, worauf gewisse, in zahlloser Menge vorhandene Stiche und sonstige Reproduktionen der Bilder solcher Künstler deuten.

14. Das Ballet.

Über das Ballet sagt Hebbel: „Die Menschen kommen mir darin wie Taubstumme vor, die verrückt geworden sind" (T. II. 279 u.). Die Tanzkunst, die bei vielen Ästhetikern eine Rolle spielt, wird also von Hebbel als eine Art bessern groben Unfugs aus dem Reiche der Künste verwiesen; eine Ansicht, der auch mancher Nicht-Pantragiker beistimmen dürfte.

15. Urteil über andere Dichter.

Von seinem pantragischen Standpunkt aus beurteilt Hebbel die Werke anderer Dichter, besonders diejenigen der grofsen Vertreter der drei Entwickelungsepochen des Dramas, der Griechen, Shakespeare's und Goethe's. Sein Urteil über sie werden wir noch kennen lernen, es hat, namentlich in Bezug auf die Griechen und Shakespeare, viel für sich und bildet einen Glanzpunkt seiner Lehre. Zu bedauern ist es, dafs Hebbel hier in Bausch und Bogen urteilt und fast gar nicht auf Details eingeht.

a) Schiller.

Stark vom Pantragismus beeinflufst ist Hebbel's Ansicht über Schiller. Die Braut von Messina ist ein völlig ideenloses Produkt (W. X. 217 m.), „das sinnloseste seiner Producte" (T. II. 82 m.), das Schicksal spielt in diesem Stück Blindekuh mit den Menschen, was wird mit dem hier vergossenen Blute abgewaschen? Wo sind die Gräuel, die so ungeheuerer Sühne bedürfen? „Wir wissen es längst, dafs Schiller's Stärke nicht im Motiviren lag" (W. X. 218 m.), sagt er einmal, rühmt aber auch wieder die „abgrundtiefe" Schil-

LER'sche Motivierung (W. XI. 134 o.). Don Carlos ist in allen Einzelheiten, nur nicht in der Totalität anzuerkennen (T. I. 15 u.), er leidet, trotz der grofsen Elemente, die sich darin bewegen und den Geist mächtig ergreifen, an mangelnder Gestaltungskraft, die hier, wie in allen SCHILLER'schen Stücken, nur Symbole, statt individueller Charaktere hinstellt; das Stück ist voll von innern Widersprüchen und auf durchaus unhaltbare Motive gebaut, der Untergang des Prinzen ist nicht tragisch, sondern entsetzlich, nichtig, wahnsinnig u. s. w. (T. II. 56 ff.). „Die Jungfrau von Orléans ist SCHILLER's höchste bewufste Corruption, wie die Räuber seine höchste unbewufste" (T. II. 325 u.). In der Geschichte leidet und stirbt die Jungfrau von Orleans schön, bei SCHILLER spricht[1] sie schön, sie gehört ins Wachsfigurenkabinett, der Stoff ist auf eine unerträgliche Weise verpfuscht (Br. I. 37 m.). Fünf Monate später nimmt er dieses Urteil als „albern und kindisch" zurück, bezieht es aber in voller Ausdehnung auf SCHILLER's Lyrik (Br. I. 56 m.), über die er später wieder anders urteilt. Nur in dem Sinne ist SCHILLER der nationalste[2] Dichter der Deutschen, dafs er seine Nation, ganz, wie sie sich selbst, verläugnet und ihrem kosmopolitischen Zug, wie kein Zweiter, zum Ausdruck verhilft (T. II. 474 o.). An einer anderen Stelle spricht er von der völligen Ideenlosigkeit des Wallenstein (T. II. 210 u.).[3] Eine Tagebuchnotiz lautet: „Sah Kabale und Liebe von SCHILLER und war doch überrascht von der gränzenlosen Nichtigkeit dieses Stückes, die erst bei der Darstellung ganz heraus tritt" (T. II. 251 o.), eine andere sagt, SCHILLER habe im fünften Akt von Maria Stuart auf feuchte Taschentücher spekuliert (T. II. 240 o.). Wallensteins Lager läfst er gelten: „Diefs Bild ist von einer so unglaublichen Schönheit, dafs es mich fast zu Thränen rührt, wenn ich es sehe oder lese, was ich von SCHILLER's Tragödien eben nicht sagen kann" (T. II. 473 m.). In Wallensteins Lager war allerdings keine Selbstkorrektur anzubringen. Im persönlichen Verkehr mit KUH hat HEBBEL indessen sein Urteil über SCHILLER gemildert (KUH II. 618 m.—619 o). Man vergleiche hierzu HEBBEL's höchst originelles

---

[1] Man vergleiche SOLGER's tadelnde Ablehnung der „sententiösen" Sprache SCHILLER's, in der er den Beweis dafür erblickt, dafs SCHILLER, infolge Mangels an innerer Klarheit, das Bedürfnis fühlte, sich die Dinge durch solche einzelne Blicke erst deutlich zu machen (SOLGER, Vorlesungen über Ästhetik 229 u. Vgl. W. X. 63 u., 64 o.).

[2] Vgl. T. II. 449 u.

[3] Vgl. T. I. 87 m. u., 88 o.

Urteil über Grabbe (T. II. 189 ff.), auf das in dem die Tragödie behandelnden Teil (D. 2. b. β) hingewiesen werden wird.

b) Shakespeare.

Selbst Shakespeare läfst er nicht voll gelten:

Das Shakespeare'sche Individuum habe mancher Exemtionen bedurft, um sich nach allen Dimensionen hin ausdehnen zu können. Allerdings könnten die Gesetze, die Aristoteles, „der gröfste Kunstrichter aller Zeiten",[1] gegeben hat, zuweilen aufgeopfert werden, da sie dem Künstler sein Geschäft nicht erschweren, sondern erleichtern sollten, indessen fürchte er sehr, man habe, als man mit ihnen in Deutschland brach, das subjektive Lebensgesetz des ungeheuern Shakespeare'schen Individuums mit einem objektiven Kunstgesetz verwechselt. Shakespeare's Zerfliefsen in unendliche Einzelheiten vertrage sich nicht mit der Natur des Dramas, Überflüssiges und Entbehrliches, sei es nur eine Sentenz oder ein Charakter, dürfe in der Totalität nicht selbstständig hervortreten. Die Kunst könne sich nicht, wie die Natur, ins Unermefsliche ausdehnen, in das singuläre Kunstgebilde müssen die Adern des Universums zwar hineingeleitet, aber sie müssen doch auch wieder unterbunden werden, „damit die kleine Welt nicht in der grofsen ertrinkt". Nicht jeder Träger des Universums dürfe für sich selbstständig etwas sein wollen, mancher müsse sich damit begnügen, nur etwas zu bedeuten. Hiergegen verstofse Shakespeare, jede seiner Figuren habe soviel Blut im Leibe, dafs sie das ganze Drama überschwemmen würde, wenn sie sich die Hand mit einer Nadel ritzte. Insofern sei Shakespeare eine Ausnahme, aber eine höchst erfreuliche, es gehe eine unmittelbare Naturwirkung von seinen Tragödien aus, aber man dürfe aus dieser Ausnahme keine allgemeingültigen Konsequenzen ableiten wollen (W. X. 211 m.—212 u.).

Über Gutzkow, mit dessen Produktionen Hebbel selten übereinstimmte, schreibt er einmal, er hege gegen ihn einen „sittlichen Hafs" (Br. N. 215 o.).

16. Urteil über sich selbst. Pantragischer Charakter seiner Reflexion.

Auch über sich selbst urteilt Hebbel. Von der grofsen Geschlossenheit und Centralisation seiner Kompositionen werden wir uns später an einigen Beispielen überzeugen und wir werden sehen,

---

[1] Leider geht Hebbel auf Aristoteles nirgends näher ein.

dafs sie ihm den höchst unberechtigten und auf gänzlichem Mifsverstehen beruhenden Vorwurf eingetragen hat, psychologische Abnormitäten behandelt zu haben. Er äufsert sich hierüber wie folgt: „Ich mufs mich hüten, bei meinen Dramen in einen Fehler zu fallen, den ich kaum vermeiden kann, wenn ich fortfahre, meine Ideen so consequent durchzuführen, wie bisher. Es ist sicher, dafs ich mich im Hauptpunkt nicht irre, dafs jedes Drama ein festes, unverrückbares Fundament haben mufs. Mufs es darum aber auch jeder Charakter haben und jede Leidenschaft, die in einem Charakter entsteht? Dennoch kann ich mich nicht ohne Ekel auf blofse Relativitäten einlassen" (T. II. 203 u.). Damit ist gesagt, dafs er jeden Charakter und jede Leidenschaft aus der Idee hervorgehen läfst, d. h. sie symbolisch behandelt, wodurch eine noch zu besprechende Inkongruenz herauskommt, die die Charaktere und Leidenschaften mit dem Scheine des Pathologischen umgiebt, da man ihre symbolische Bedeutung nicht sogleich einsieht, und die Inkongruenz ihre symbolische Wurzel uns nicht sofort erkennen und auffinden läfst. Wenn Hebbel sagt, er dürfe an der ideellen Komposition nicht mehr so starr festhalten, so giebt er damit eine hieraus erwachsende Inkongruenz indirekt zu. Auch sein bekanntes Wort „Wüfste ich nicht so schrecklich genau, was die Dichtkunst an sich ist, ich würde als Dichter viel weiter kommen", gehört hierher. „Unser Hauptfehler," sagt er einmal, „ist, dafs wir unser bischen Bewufstseyn über den Moment zu einem Bewufstseyn über alle Zukunft ausdehnen mögten" (T. II. 74 u.). Dies giebt uns die Anleitung, den gegen Hebbel gerichteten Vorwurf, dafs ein reflektierendes, grüblerisches Element bei ihm vorherrsche und alle seine Schöpfungen begleite, dahin zu berichtigen, dafs Hebbel's Reflexion durchaus pantragischer Art ist.[1] Seine Schöpfungen sind von des Gedankens Blässe angekränkelt, aber nicht von Gedanken, Reflexionen, Grübeleien im gewöhnlichen Sinn, sondern nur von solchen pantragischer Art, der Pantragismus war das Schema seines Denkens; das liegt deutlich in den Worten, dafs wir (d. h. Hebbel) unser Bewufstsein über den Moment zu einem Bewufstsein über alle Zukunft ausdehnen möchten. Hebbel's Betrachtungsweise beruht, wie ich vorhin ausgeführt habe, darauf, dafs er empirische Erkenntnisse „über alle Zukunft", d. h. auf das trans-

[1] „Man darf den künstlerischen Verstand nie mit der gemeinen Reflexion verwechseln, die nur theilweise, unvollkommene Verknüpfungen hervorbringt" (Solger, Vorlesungen über Ästhetik 236 o.).

cendente Gebiet ausdehnt, und zwar so weit und so lange, bis er sich in allem selbst wiedergefunden hat. Daſs er kein Denker war, der die Dinge mit logischer Schärfe durchdrang, das bedarf nach dem bisher Gesagten keines Beweises, und er selbst hat es zugegeben; seine Reflexion ist ein Ringen nach intuitivem Erkennen pantragischer Art: „Es wird mir immer klarer, daſs das Denken nicht, wie ich früher glaubte, eine allgemeine Gabe ist, sondern ein ganz besonderes Talent. Ich selbst besitze das Talent nicht, aber ich besitze die Ahnung desselben, und daher kommt es, daſs ich mir nie zu genügen vermag, wenn ich einen Aufsatz schreibe. Ich will gehen und kann bloſs springen; ich will Alles auf's Bestimmte, Zusammenhängende, Gegliederte, zurückführen und kann nur Stückweise den Schleier zerreiſsen, der das Wahre verhüllt" (T. I. 123 m.). Ein ewig wagendes Gedankenchaos, so sagten wir vorhin, umgab ihn, wie eine permanente Hallucination, und er suchte es durch endlose Kunstgespräche an irgend einer Stelle zu packen und festzuhalten und war zufrieden, wenn ihm das gelang. Sein Denken war Erleben seines Systems.

Daſs Hebbel zu Zeiten die Spannkraft fehlte, sich dauernd im Kreise pantragischer Intuition zu erhalten, erhellt aus seinen zahlreichen Klagen über das Versiegen der produktiven Stimmung, die Th. Poppe in ihren äuſserlichen Modifikationen aufs Eingehendste beschrieben hat. Hebbel selbst erklärt einmal eine unproduktive Stimmung aus „einer gewissen prosaischen Unfähigkeit, auf die Voraussetzungen einzugehen, unter denen ein poetisches Werk allein existirt" (T. II. 400 m.). Dieses Einschnappen des Geistes, wenn man es so nennen darf, in die pantragische Intuition kann mit einer optischen Erscheinung verglichen werden: Betrachtet man eine einfach gemusterte Tapete, auf der bestimmte, deutliche Figuren in gleichen Abständen wiederkehren, und beginnt man absichtlich zu schielen, so erhält man zwei sich nach dem Grade des Schielens verschiebende, verschwommene Bilder der gemusterten Fläche. Stellt man nun die Augen so ein, daſs je zwei der Figuren sich genau decken, so beginnt der Blick fester an dem Gesehenen zu haften, und man erhält ein nicht mehr verschwommenes, sondern deutliches und scharfes Bild der gemusterten Fläche, welches etwas kleiner als das wirkliche ist, wie man sogleich durch Aufgeben der Schielstellung der Augen konstatieren kann, und welches dem ähnlich ist, das entsteht, wenn man die Fläche durch eine schwache, bikonkave Linse betrachtet.

Freilich ist dies ein Gleichnis unerschöpfender Art, wie alle; der geistige Vorgang des Einstellens der Gedanken ist nicht, wie der optische des Einstellens der Augen, ohne weiteres willkürlich herbeizuführen, aber das eigentümliche Festhängen an einem veränderten, fast schemenhaften Bilde der Wirklichkeit, sein plötzliches zu Stande Kommen, die Notwendigkeit, es beständig zu fixieren, wenn man es nicht verlieren will, sein Balancieren auf dem ununterbrochenen Strahle der Aufmerksamkeit und sein eigentümliches Zerfliefsen in zwei sich sogleich einstellende Bilder der Wirklichkeit, das alles sind für beide Vorgänge analoge Momente. Dieses traumartige Leben, in dem er nur Symbole sah, führte Hebbel vorzugsweise im Herbst und Winter. „Die Welt, in der ich im Sommer lebe, ist von der des Winters so weit geschieden,[1] dafs sie auf diese fast so zurückschaut, wie der Tag auf die Nacht mit ihren Träumen und Phantasieen, und ihr Gesetz nicht mehr versteht. Ich finde mich in meine eigenen Ideen nicht mehr hinein, und wenn ich mich zum Arbeiten zwingen will, so kommt es mir vor, als ob ich einen nur schwach reflectirten Regenbogen mit dem Tüncherpinsel zu Ende bringen sollte“ (T. II. 420 u., 421 o.). Dem stehen wieder Zeiten eines heftigen Erlebens seines Systems gegenüber: er erklärt es für eine Sünde wider den heiligen Geist der Wahrheit, wenn ein Dichter seinen Werken eine Versöhnung aufprägen will, von der er selbst noch fern ist (ebenso T. II. 216 o.), er spricht von einem neuen, aber möglichen Charakter, der das Menschenschicksal an sich als ein persönliches empfindet (T. II. 258 o.), und sagt, man habe Momente, freilich die seltensten der seltenen, in denen man über die Schranken des Ichs so hinausgehoben sei, dafs man in anderen Personen nur sich selbst sähe und ihnen zunicken und sagen möchte: Gefällst du dir jetzt auch in dieser Verkleidung? (T. II. 106 o.). Erwähnt seien hier auch nachstehende, höchst sonderbare Verse:

„Einer will den Andern tödten,
Und er tödtet, ach, sich selbst!
(weil er sich für den Anderen hält).“ (T. II. 139 m.)

17. Der Traum.

Die gröfste Ähnlichkeit mit dem dichterischen Zustand hat der Traumzustand.[2] Hebbel hielt ihn für einen solchen, in dem wir

[1] Vgl. Hebbel's Bemerkung, dafs er nicht begreife, wie man gewisse Bücher im Winter lesen könne.

[2] „Mein Gedanke, dafs Traum und Poesie identisch sind, bestätigt sich mir mehr und mehr“ (T. II. 263 u.).

metaphysischen Einflüssen besonders zugänglich sind. Seine Tagebücher sind voll von Mitteilungen eigener und fremder Träume, die er gewissenhaft erzählt und ab und zu kommentiert. Unter „Einschlafen“ dichtet er:

„Altes Chaos,
Quillst du in Dämpfen,
Alles benebelnd,
Vieles erstickend,
Um die Welt wieder auf?“ (T. II. 287 u.)

Bartels bezieht dies auf die bevorstehenden Ereignisse des Jahres 1848 (Bartels, Biographie Hebbel's 83). „Der Zustand dichterischer Begeisterung ist ein Traumzustand“ (T. I. 165 m.), „die Stimmung des Dichters hat zu viel vom Nachtwandeln, sie wird ebenso leicht zerstört, wie der Traum-Zustand, worin dieſs geschieht“ (T. II. 304 u.), „der Schlaf ist die Nabelschnur, durch die das Individuum mit dem Weltall zusammenhängt“ (T. II. 347 m.), „Der Traum ist die Pforte des Werdenden zum Seienden“ (W. I. 243 m.), „der Traum ist der beste Beweis dafür, daſs wir nicht so fest in unsere Haut eingeschlossen sind, als es scheint“ (T. II. 76 m.), „das Ewige muſs vom Zeitlichen so träumen, wie das Zeitliche vom Ewigen“ (W. I. 243 m.), „der Mensch — Lebenstraum des Staubes; Gott — Lebenstraum des Menschen“ (T. I. 322 o.), „der Mensch ist ein Blinder, der vom Sehen träumt“ (T. I. 135 o.), „in den Dichtern träumt die Menschheit“ (T. II. 158 m.). Dies alles sind Worte, die nach unseren bisherigen Betrachtungen einer Erläuterung nicht mehr bedürfen; die ganze Welt ist ein pantragischer Traum, der Traum der Idee selbst.

Zweiter Teil.

Das Drama.

I. Die Tragödie.

A. Allgemeines und Grundlegendes.

1. Die Symbolik der Tragödie.

Wir hatten gesehen, dafs die Tragödie HEBBEL's durch eine symbolisierende Betrachtungsweise, welche in der Vielheit der Menschheit die Einheit der Idee erblickte, und dadurch einen Frevel an der Menschheit und eine Auflösung des Einzelnen in die Idee konstruierte, allein zu Stande kam. Durch die Konstruktion eines Frevels an der Menschheit wurde wiederum ein Frevel an der Idee praktisch ermöglicht.[1] Die Tragödie selbst hatten wir bezeichnet, subjektiv als eine dualistische, symbolisierende Betrachtungsweise von Vorgängen und deren Trägern und objektiv als das Material zu einer solchen Betrachtungsweise, indessen war das Vorhandensein einer objektiven Tragödie schlechthin abgelehnt worden.

a) Tragik in Leben und Geschichte, und die dazu erforderliche Beschaffenheit dieser.

Alle Kunst verlangt nach HEBBEL ein ewiges Element, weshalb sich auf blofse Sinnlichkeit kein Kunstwerk basieren läfst (T. I. 60 u.). Allerdings; aber das Ewige müssen wir hineintragen und das Tragische liegt in der Bedeutung, die wir den Dingen beimessen. Daher können Leben und Geschichte sehr wohl Tragödien liefern, es kommt nur darauf an, dafs das von ihnen gebotene Material zu einer symbolisierenden Betrachtung auffordert. Als Beispiele führt

[1] Vgl. T. II. 86 m. (das die Luft zersetzende Ferment).

Hebbel Herodes und Struensee an[1] und sagt in Bezug auf den Stoff des Letztern, daſs er, in seiner innersten Bedeutung erfaſst, den Absolutismus darstelle, der sich selbst durch seine Schrankenlosigkeit vernichte und dadurch noch mehr Wehe über sein eigenes Haupt bringe, als über die Welt (W. X. 128 u.). Also eine verallgemeinernde, symbolisierende Betrachtungsweise, die auch sonst durchweg verlangt wird. Der Begriff der Schuld, heiſst es, darf nicht mit dem der Sünde verwechselt werden, „wenn das Drama sich über das Anecdotische hinaus zum Symbolischen erheben soll" (T. II. 95 m.), und er weist es ab, daſs uns im Drama „die kümmerliche Theilnahme" am Einzelgeschick einer Person zugemutet werde, und verlangt Auflösung desselben in ein allgemein menschliches (W. X. 63 o.). Es soll, wie er es bildlich ausdrückt, nicht das Schiff betrachtet werden, sondern der Ocean, auf dem es fährt (T. II. 160 m.). Sehr bezeichnend wird vom Dichter historischer Dramen verlangt, daſs er seinen Stoff des „anecdotischen Reizes" und der in diesem Reize liegenden Frische beraube (W. X. 118 u., 115 m.). Immer aber wird sich die Geschichte tragisch betrachten lassen, wenn sie sich zu groſsen, entscheidenden Krisen zuspitzt (W. XI. 87 m.); hier, wo die Wogen der heftiger bewegten Menschheit sich höher emporgipfeln, stehen die handelnden Personen als Repräsentanten, als Spitzen der Menschheit da und ragen als solche in den Kreis tragischer Betrachtungsweise hinein.[2] Das Schicksal tritt dann als „Idee der Welt" (T. I. 170 o.) auf, als welche Hebbel es auch bezeichnet.

b) Tragik im Kunstwerk.

Die Kunst wird eine zusammengepreſste Natur genannt (T. II. 144 o.); Judith, in Hebbel's gleichnamiger Tragödie, ist der „schwindelnde Gipfelpunkt des Judenthums", Holofernes „das sich überstürzende Heidenthum"; „Judenthum und Heidenthum," so fährt er fort, „sind Repräsentanten der von Anbeginn in einen unlösbaren Dualismus gespaltenen Menschheit, und so hat der Kampf, in dem die Elemente meiner Tragödie sich gegenseitig an einander zerreiben, die höchste, symbolische Bedeutung" (T. I. 207 m.). Im Drama stehen

[1] Auch der „Neue Pitaval", in dem Hebbel Kriminal- und Schauergeschichten zu lesen liebte, enthält nach seiner Aussage entschieden Tragödienstoffe (T. II. 462 u.).

[2] „Auf der Weltbühne machen nur Kraft und List sich geltend; das Ethische tritt nur in den gröſsten Umgestaltungs-Epochen hervor" (Br. I. 342 m.).

also die handelnden Personen als Symbole der Menschheit für dieselbe oder für einen bestimmten Teil derselben, je nachdem, ob das Drama ein umfassendes, allgemein menschliches, ein „partiell-nationales" oder ein „subjektiv-individuelles" ist (W. X. 43 u.), und sie müssen als Symbole, nicht als Individuen verstanden werden, wie ich am Beispiele der „Maria Magdalene" noch ausführlich zeigen werde. Im „Trauerspiel in Sicilien" hat Hebbel Familie und Staat repräsentiert, welche aber ihrerseits Volk und Land repräsentieren (W. X. 95 m.), also hat er Volk und Land repräsentiert. In jeder der Äufserungen seiner Charaktere soll der Dichter ihre Atmosphäre wiederzuspiegeln wissen, die geistige, wie die leibliche, den Ideenkreis, Volk und Land, Stand und Rang, dem sie angehören (T. II. 281 m.). „Dafs die Symbolik nicht blofs in der Idee des Dramas wirksam ist, sondern schon in jeglichem seiner Elemente, will niemand ahnen und doch ist Nichts gewisser" (T. I. 253 m.). Die Versöhnung aber fällt immer über den Kreis des speciellen Dramas hinaus (T. II. 99 u.).[1] Äufserlich angedeutet ist diese Symbolik schon dadurch, dafs wir es im Drama nicht mit wirklichen, sondern nur mit fingierten Vorgängen zu thun haben. Hebbel meint ganz dasselbe, wenn er von der „überflüssigen Identität der Ingredienzien" der Kunst und der Realität spricht und darauf hinweist, dafs auch der Maler für die Röte des Blutes und das Blau der Augen die Röte des Zinnobers und das Blau des Indigo gebe, und dafs es nur auf die „Identität der letzten Eindrücke" ankomme (T. I. 253 m.). Ein tiefes Lebenssymbol hat das Drama zu bieten, kein „gemeines Lebens-Räthsel" (W. X. 48 o.); in diesem Symbol haben wir, in einem uns vorgeführten Einzelgeschick der tragierenden Personen, das Geschick der hinter ihnen stehenden Menschheit zu erblicken und im letzten Grunde „Menschen-Natur und Menschen-Geschick, wie sie sich wechselseitig bedingen" (W. X. 38 u.), überhaupt.[2] Das blofse in Scene Setzen von Anekdoten (W. X. 48 o.), das Erzählen von Seltsamkeiten und Abenteuerlichkeiten ohne Hintergrund (W. XII. 268 u.), kurz, alles,

[1] „Ob Raum und Zeit überhaupt existiren, bleibe dahin gestellt; für's Drama existiren sie gewifs nicht" (T. II. 457 o.).

[2] „Der Künstler sieht nichts, als das Ganze, und in jedem Gliede sein Spiegelbild; wenn der Stein zerschlagen wird, so bedenkt er nicht, . . . dafs dieser es nicht empfindet; er sieht die Auflösung eines Seyns in seine Urelemente, bei dem Stein nicht weniger, bei dem Menschen — da steckt das Verbrechen! — nicht mehr" (T. I. 30 m.).

was nur auf das Einzelgeschick von Personen Bezug hat, was es mit der Vereinzelung als solcher, wie sie gerade gegeben ist, und ihrem Wohl und Wehe zu thun hat, ist zu verwerfen. Wird dieses aber zum letzten Zweck der Darstellung erhoben, stehen also die Personen für sich allein, so wird das Drama zu einem Rechenexempel, zu einem „gemeinen Lebens-Räthsel", zu einer Charade, bei der es nur darauf ankommt, daſs der Dichter die Lösung geschickt einwickelt, die Fäden originell verschlingt und dann eine in ihrem Verlauf interessante und überraschende und in allen Stadien geschickt arrangierte Auflösung vorführt. So klagt dann HEBBEL auch: „Was sind die gewöhnlichen Dramen und Romane anders, als Räthsel und Charaden im gröſseren Styl?" (T. II. 435 o.) Freilich kann der Dichter eben dadurch, und wenn er den Zufall zum Arrangeur macht, das Verworrene und Launische von Einzelgeschicken veranschaulichen und ein wohlgetroffenes, so recht aus dem Leben gegriffenes Bild zu Stande bringen,[1] das sein Publikum nie verfehlen wird, aber die Wirkung, die traurig, interessant, gräſslich oder belehrend sein kann, wird nie tragisch im Sinne HEBBEL's sein, und die endliche, groſse Versöhnung wird nur auf einem „Embrassement" der vorher entzweiten Parteien (W. X. 63 m.), nur darauf beruhen, „daſs die kämpfenden Potenzen sich erst mit einander schlagen, dann aber mit einander tanzen" (T. II. 61 u.), oder sie wird überhaupt nicht vorhanden sein.

α) Die Versöhnung. Herstellung von Vernunft und Sittlichkeit durch Einseitigkeit und Maſslosigkeit, Darstellung des Allgemeinen durch Individuelles und des Notwendigen durch Zufälliges.

Eine Versöhnung soll immer vorhanden sein und ist nach HEBBEL vorhanden, wenn nur der Dichter die äuſsere, rohe Notwendigkeit in die innere aufzulösen und in dem sterblichen Menschen den unsterblichen Geist zum Sprechen zu bringen weiſs (W. XII. 269 u.). „Die Versöhnung im Tragischen geschieht im Interesse der Gesammtheit, nicht in dem des Einzelnen" (T. I. 316 o.). Nur da, sagt HEBBEL, wo dem Dichter das Leben in seiner Gebrochenheit

[1] „Das gemeine Theaterstück, wie es bei uns die Bühnen überschwemmt, hat es mit den allergewöhnlichsten Zuständen und Menschen zu thun. Es braucht sich nicht erst Glauben zu erkämpfen, denn es versteht sich von selbst: auf jeder Straſse trifft man den Helden und sein Schicksal obendrein" (T. II. 550 u.). Diese Worte haben heute noch ihre volle Gültigkeit und werden sie wohl ewig behalten.

und wo ihm zugleich das Moment der Idee erscheint, in dem es die verlorene Einheit wiederfindet, da soll er es ergreifen und darstellen (W. X. 48 m.). Es wird als das erste und einzige Gesetz der Kunst bezeichnet, in der singulairen Erscheinung das Unendliche zu veranschaulichen (T. I. 20 u.),[1] und als das ganze Geheimnis des dramatischen Stils, daſs man das Notwendige in der Form des Zufälligen bringe (T. II. 261 u.); durch das Sichtbare, Begrenzte und Endliche hat der Dichter das Unsichtbare, Unbegrenzte und Unendliche darzustellen (T. I. 242 o.).

Alle diese Sätze sind durch das bisher Festgestellte ohne weiteres verständlich. Praktisch bedeuten sie soviel, als daſs der Dichter sich ein Princip auszubilden hat, nach welchem Handlungen abgeurteilt werden, und dessen strenge Befolgung die Erhaltung der Gesellschaft und der durch sie repräsentierten Menschheit zu sichern geeignet ist. Daſs dieses Princip eine Gewähr für das gedeihliche Fortbestehen der Allgemeinheit und für diese das Sittengesetz schlechthin ist, wird von vornherein als selbstverständlich vom Dichter angenommen, und zwar ist dieses Princip vorwiegend für die Gegenwart maſsgebend, da, wie noch erörtert werden wird, die Aufgabe des Dramas die Symbolisierung des gegenwärtigen Welt- und Menschenzustandes ist. Die tragierenden Personen repräsentieren zunächst die individuell auseinander gefallene Idee, nach erfolgter Korrektur repräsentieren sie das geläuterte entindividualisierte, also selige und sittliche Monadenreich und, als dieses, die in ihrer Einheit und Reinheit hergestellte Idee. Unverrückbar fest stehen die Regeln, nach denen die Korrektur erfolgt, nicht; das wird in jedem Falle mehr oder weniger Ansichtssache sein, so sehr sich auch Hebbel gegen eine solche Behauptung gesträubt haben würde. „Es giebt Verbrechen, die von selbst straflos werden, wenn Tausende sie begehen" (T. II. 339 o.), sagt er selbst, ohne uns zu verraten, welcher Art solche Verbrechen sind. Die Festlegung einer Grenze würde also schon hier unsicher sein. Indessen vertritt Hebbel eine Moral, die im Allgemeinen wenig Widerspruch erfahren wird, wenn man seine Tragödien richtig, d. h. symbolisch, auffaſst. Das von ihm mit groſser Strenge verfochtene Keuschheitsprincip besagt gewiſs nicht, daſs ein Verstoſs gegen dasselbe realiter als todeswürdiges Verbrechen anzusehen ist und in jedem Falle als solches gebüſst werden muſs;

[1] Ich erinnere hier wieder an das schon angeführte Wort: „Alles Individuelle ist nur ein an dem Einen und Ewigen hervortretendes und von diesem unzertrennliches Farbenspiel" (T. I. 323 m.).

Liebesgedichte, in denen von Umarmen und Küssen die Rede ist, müßsten dann unsittliche Produkte sein. Übrigens ist bei HEBBEL die Behandlung des Weibes eine ebenso interessante und originelle, als einseitige und beschränkte, es ist immer „das Weib“, welches uns entgegentritt, das HEBBEL'sche, sittliche Symbol, wie er denn auch von der „Idee des Weibes“ schlechthin spricht (T. I. 153 u.). HEBBEL ist hierin der Antipode SHAKESPEARE's. Das, was man bei ihm „herbe Schönheit“ genannt hat, tritt an seinen Frauengestalten besonders zu Tage, daher denn auch keine einzige derselben wahrhaft sympathisch ist oder packt und mit sich fortreißst, sie haben alle nichts Unmittelbares.[1] Man denke dagegen an Gretchen oder an Julia, an Lady Macbeth, an alle Frauengestalten SHAKESPEARE's, von den Megären herab bis zur Ophelia und Desdemona. Doch ich kann auf dieses interessante Thema hier nicht näher eingehen.

β) Die Selbstkorrektur der Menschheit.

Durch Maßslosigkeit und Einseitigkeit, sagt HEBBEL in der Vorrede zur Julia, sind Vernunft und Sittlichkeit (das Princip der Selbsterhaltung des Ganzen) wieder herzustellen, welche „das Resultat der Korrektur sind, die den handelnden Charakteren (und damit der durch sie repräsentierten Menschheit) durch die Verkettung ihrer Schicksale zu Theil wird“ (W. II. 249 u.). „Ich gehe beständig auf die Selbst-Correktur der Welt, auf die plötzliche und unvorhergesehene[2] Entbindung des sittlichen Geistes aus“ (T. II. 445 u.). Gegenüber der Klage, daſs Vernunft und Verstand im Weltgetriebe so wenig ausrichten, giebt er zu bedenken, daſs diese nur Elemente neben andern seien, wie Luft und Feuer neben Erde und Wasser, „und daſs in der sittlichen Welt, wie in der physischen, Alles in Organismen gebunden ist, die auf desperat scheinenden, obgleich ohne Zweifel durchaus gesetzlichen Mischungs-Verhältnissen beruhen“ (T. II. 484 u.). Die begrifflich bestehende und von uns abgeleitete Notwendigkeit der erwähnten Entbindung des sittlichen Geistes ist natürlich im realen Vorgang nicht einzusehen, wenn das oberste Moralprincip und die Gesichtspunkte, nach denen eine Korrektur erfolgt, nicht von vornherein als selbstverständlich und mit Not-

[1] Das HEBBEL'sche, tragische Weib erringt unser Verständnis oder unser Mitleid, oder beides; er spielt die Rolle eines oft inferioren, meist geplagten oder gequälten und immer gefährlichen noli me tangere.

[2] Vgl. die Bemerkungen über Sokrates: „. . . die Athener thaten mit bösem Gewissen und aus unlauteren Gründen das Rechte“ (W. XII. 8).

wendigkeit bestehend angenommen werden, sondern sie wird immer den Charakter des Zufälligen, Willkürlichen tragen, welches aber im Drama als ein Notwendiges erscheinen mufs. Der den sittlichen Geist Entbindende, der Herr dieses Zufalls, ist der Dichter selbst, daher denn auch das Genie als „Bewufstsein der Welt" (T. I. 54 m.) bezeichnet wird, da das Moralprincip des Dichters als ein der Welt immanentes und auch ohne sein Zuthun bestehendes anzusehen ist. Der Dichter ist „der Repräsentant der Weltseele, in dem sich zugleich Schöpfung und Schöpfungsact abspiegeln sollen" (T. I. 35 u., 36 o.). Erinnern wir uns hierzu des Gottesbegriffes HEBBEL's, als eines Selbstbewufstseins der Idee, so ist sein bekannter Ausspruch, dafs grofse Talente von Gott, geringe aber vom Teufel kämen (T. I. 109 u.), noch in einem andern Sinne zu verstehen, als in dem eines schmerzlichen Ausrufes zu Zeiten des Zweifelns an sich selbst.

Der Lenker des Zufalls, vermöge dessen der Selbstkorrektur genügt wird, ist also im Drama der Dichter; der symbolisierenden Betrachtungsweise, die auf dem im Drama vertretenen, ethischen Standpunkt steht, und die Dinge sub specie aeternitatis betrachtet, erscheint dieser Zufall als Notwendigkeit, daher auch gesagt wurde, dafs das Notwendige in der Form des Zufälligen zu bringen, das ganze Geheimnis der dramatischen Kunst sei (T. II. 261 u.), dafs das Drama den „Lebensprocefs an sich" darstelle (W. X. 13 u.), dafs es eine zusammengeprefste Natur sei (T. II. 144 o.), und dafs Raum und Zeit in ihm nicht existieren (T. II. 457 o.).

2. Erläuterung der Lehren HEBBEL's am Beispiele der „Maria Magdalene".

Es wird schwer sein, sich aus den dargelegten Grundsätzen eine Vorstellung davon zu machen, in welcher Weise die Lehren HEBBEL's in der Praxis in Anwendung kommen, und wie er sich ihre Verwertung gedacht hat. Darum dürfte es im Interesse der Deutlichkeit gut sein, wenn wir uns einer der Tragödien HEBBEL's zuwenden und in eingehender Betrachtung der in Frage kommenden Punkte die Lehren des Dichters an ihrem Beispiele erläutern. Es wird diese Erläuterung auch zum weitern Verständnis der später noch folgenden, übrigen, von ihm aufgestellten Grundsätze, Vorschriften und Regeln beitragen. Ich wähle zu diesem Zwecke das bürgerliche Trauerspiel „Maria Magdalene", dessen Abfassung in eine Periode fällt, in der

sich der Dichter besonders mit der Theorie des Dramas beschäftigt hatte und noch beschäftigte, und deren Resultate die Schrift gegen Heiberg, als Erweiterung des Wortes über das Drama, die Vorrede zum genannten Trauerspiel und Hebbel's Doktordissertation waren.

a) Motivierung aus den symbolisch zu betrachtenden Charakteren.

Es stehen nach dem Gesagten die handelnden Personen für die Menschheit und zunächst für den Teil derselben, dem sie angehören, also für ihresgleichen.[1] Klara steht für die Bürgermädchen ihrer Sphäre, der Meister Anton für alle Väter solcher Töchter und Leonhard und der Sekretär für die innerhalb dieses Kreises in Frage kommenden Heiratskandidaten. Es darf dies natürlich nicht dahin mifsverstanden werden, als habe der Dichter Typen mit konventionellen Attributen hervorzubringen, diese Personen sind auch nicht so etwas, wie wandelnde, inkarnierte Begriffe, Symbole im gewöhnlichen Sinn, welche auf die Bühne gestellt zu haben, Schiller vorgeworfen wird (T. II. 56 u.), sie sind durchaus Individuen, aber in ihrem tragischen Handeln stehen sie für ihresgleichen.[2] Hinter ihnen aber stehen die „sich mit ihren positiven und negativen Seiten bewegenden sittlichen Mächte der Familie, der Ehre und der Moral“ (W. X. 63 u.), und im letzten Grunde das Princip der Selbsterhaltung dieses hier in Frage kommenden Teils der Menschheit und damit dieser selbst. Da nun die Menschheit nicht im Stück auftreten kann, erfolgt alle Motivierung tragischen Handelns, bei dem die Person für ihresgleichen steht, aus dem Charakter und

[1] „Wenn in der griechischen Tragödie die Helden deswegen fallen, weil sie über das Maafs des Menschlichen hinausragen, und von den Göttern als Eindringlinge in den höheren Kreis beneidet werden, so mufs man diefs so betrachten, dafs in ihnen die Anmafsung des gesammten Geschlechts, nicht ihre eigene, gestraft wird“ (T. II. 276 m.).

[2] Böhrig (Die Probleme der Hebbel'schen Tragödien, Dissertation, Leipzig 1899) deutet dies an, wenn er sagt, dafs M. M. eine Krisis im socialen Leben darstelle, in der gezeigt wird, dafs die sociale Sittlichkeit, der Ausdruck des herrschenden Gesellschaftswillens, wandelbar sei, dafs das, was einst nützlich war, zu einem unerträglichen Zwang ausarten könne, und dafs in M. M. ein Einzelgeschick zu einem bedeutsamen Zeitbilde sich erweitere (32 u., 29 u.). Ebenso Bamberg in Rötscher's Jahrbüchern für dramat. Kunst u. Litteratur (144 u.). Seiner ferneren Ansicht, dafs die Tendenz der Tragöde eine reformatorische sei, kann ich nicht beistimmen. Ich werde darauf noch zu sprechen kommen.

der Individualität dieser Person selbst, wobei, wie schon hervorgehoben, wiederholt die Forderung aufgestellt wird, dafs die tragische Gestalt aus ihrer Zeit herauswachsen, mit ihr in vollstem Einklang stehen, und dafs diese Zeit selbst wieder als Produkt aller vorhergegangenen Zeiten erscheinen mufs. Aus dem Charakter wird also motiviert, aber nur aus dem symbolisch betrachteten Charakter, nicht aus dem rein individuellen, was ja nur soviel hiefse, als „Anecdoten in Scene setzen" und Charaktere „in ihrem psychologischen Räderwerk auseinander legen" (W. X. 48 o.). HEBBEL selbst tadelt seine Margarethe in der Genoveva als „scheufslich verzeichnet, weil individuell motivirt" (Br. II. 50 m.). Indessen darf das nicht so weit gehen, dafs psychologische Unmöglichkeiten vorkommen. „Die Gesetze der menschlichen Seele," sagt HEBBEL, „respectire ich daher ängstlich; in Bezug auf alles Übrige aber glaube ich, dafs die Phantasie aus derselben Tiefe schöpft, aus der die Welt selbst, d. h. die bunte Kette von Erscheinungen, die jetzt existirt, die aber vielleicht einmal von einer anderen abgelöst wird, hervor gestiegen ist" (T. II. 539 o.).

b) Die Situation.

Ich werde im Folgenden hin und wieder auf den von J. BAMBERG 1848 in den RÖTSCHER'schen Jahrbüchern für dramatische Kunst und Litteratur veröffentlichten Aufsatz über die Maria Magdalene hinweisen, der nach HEBBEL's eigenem Urteil „das Objekt im innersten Kern packt" (Br. I. 299 u.), und auf RÖTSCHER's Besprechung ebenda. Nach HEBBEL ist jedes Drama in allen seinen Stadien unvernünftig und unsittlich[1] (W. II. 249 u.), und anderseits haben in der Maria Magdalene „eigentlich alle Recht" (T. II. 43 m.).

Klara ist in tragische Schuld verstrickt; sie beging einen Fehltritt aus persönlichen Rücksichten, aber niemand wird an ihr diesen Fehltritt in der Weise gerächt wissen wollen, in der dies im Trauerspiel geschieht. HEBBEL selbst giebt dies zu: ihr Fehltritt sei eigentlich gar keiner und könne nicht entsetzlicher gebüfst werden (T. II. 69 u.). Klaras persönliche Angelegenheiten kommen aber tragisch nicht in Frage, sie steht hier für ihresgleichen, als Mädchen, als Tochter, als Glied der sittlichen Weltordnung, die wir als

[1] „Die ganze dramatische Kunst hat es mit dem Unverstand und der Unsittlichkeit zu thun, denn was ist unverständiger und unsittlicher als die Leidenschaft?" (T. II. 302 u.). Ebenso Br. N. I. 407 u.

die Notwendigkeit bezeichnet hatten, mit der die Idee ihr gestörtes Gleichgewicht aus sich selbst wiedergewinnt, und die mit „Sittlichkeit" im gewöhnlichen Sinne gar nichts zu thun hat. Als Glied der sittlichen Weltordnung nun hat Klara nicht „so viel Recht, als sie Kraft besitzt" (W. X. 33 o.), d. h. darf sie ungestraft nicht aus persönlichen Gründen handeln, hier gilt für sie das Wort: „Der Einzelne kann sich der Welt gar nicht gegenüber stellen, ohne sein kleines Recht in ein grofses Unrecht zu verwandeln" (T. II. 198 o.).

Würde ihre Handlungsweise eine allgemeine werden, so würde die Familie und die Ehre derselben leiden. Inwiefern die Selbsterhaltung[1] der Menschheit dadurch eine Beeinträchtigung erlitte, kann ich hier nicht weiter entwickeln, jedenfalls spricht Hebbel der Ehe eine „unermefsliche Bedeutung" für Staat und Menschheit zu (T. II. 294 u.)[2]

Darum tritt denn auch der Meister Anton als Repräsentant der Familie und ihrer Ehre aufs Schärfste in Aktion und zwar tragisch mit vollstem Recht, obgleich er, rein persönlich betrachtet, als zu hart, ja, als eigensinnig und verbohrt erscheint. Seine fortgesetzten und schliefslich nicht ausgeführten Drohungen, sich den Hals abschneiden zu wollen, die auf die Dauer und durch das, was sie hervorrufen, unangenehm wirken, erscheinen, tragisch betrachtet, in einem andern Lichte und als vollständig berechtigt und am Platze. Freilich liegt in seinem Verhalten seine Schuld, aber sein Verhalten ist notwendig, er kann gar nicht anders handeln, wenn er nicht als Vertreter seiner Welt vollständig in sich zusammenfallen und von einem tragischen Charakter zu einer episodischen

---

[1] Dafs sich dieses mehr auf die Ehe als solche, als auf ihren äufsern Erfolg bezieht, zeigt folgende Bemerkung:

„Diejenigen, die den Zweck der Ehe in die Kindererzeugung setzen, müssen es höchst unsittlich finden, sich vor dem ersten Kinde zu verheiraten, da erst diefs Kind beweist, dafs jener Zweck unter bestimmten Personen realisirbar ist" (T. II. 245 o.).

[2] Die Ehe macht nach Hebbel den Menschen erst zum ganzen Menschen (T. II. 202 o.).

„Eine Mutter, eine schwangere oder eine im Kreise ihrer Kinder; wo wäre im Leben des Mannes eine Situation, die dieser an Heiligkeit gliche?" (T. II. 166 m.).

Allerdings stammen diese Bemerkungen aus der Zeit nach Hebbel's Verheiratung, aber schon vorher hebt er die Bedeutung der Ehe hervor, wenn auch ablehnende Bemerkungen, die aber sicherlich nur rein subjektiver Natur sind, vorkommen: „Die Ehe giebt dem Einzelnen Begränzung und dadurch dem Ganzen Sicherheit" (T. I. 145 m.). Vgl. T. I. 39 o.

Schattenfigur herabsinken soll. Ebenso äufsert sich BAMBERG in RÖTSCHER's Jahrbüchern von 1848 (I. 145 o.).

Der Sekretär, der ebenfalls für seinesgleichen steht, ist im Begriffe, Klara zu heiraten, als diese ihm ihren Fehltritt mitteilt, und spricht, vorläufig zurücktretend, das bekannte und vielbesprochene Wort aus: „Darüber kann kein Mann hinweg" (W. II. 123 m.). Worüber? Darüber, dafs Klara nicht mehr unberührt ist? Keineswegs; er will sie ja heiraten, wenn nur erst der „Hund, der's weifs", aus der Welt geschossen ist (ibidem). RÖTSCHER meint, der Sekretär sage dies aus „Vorurteil", wogegen ich nicht opponieren, sondern nur eine zweite Auslegung aufstellen werde, und führt weiter treffend aus, dafs der Sekretär an dem vorliegenden Faktum, sagen wir an dem physiologischen Thatbestand, durchaus keinen Anstofs nimmt (Jahrbücher II. 149 m.). Klaras Schuld kommt für ihn tragisch gar nicht in Frage, ist keine für ihn, ja er nimmt von ihr mit den Worten Abschied: „Ich fühle, was ich dir schuldig bin" (W. II 123 m.). Dafür, dafs Klara ehrlich ist und ihm das Geständnis vor, statt, wie manche andere thun würde, nach der Hochzeit macht (ibidem), ist er ihr doch nichts schuldig — man kann nur erwarten, dafs er sie heiraten wird, und zwar vom Fleck weg, aber „schuldig" ist er ihr das nicht. Mit Leonhard kann er sich später auseinandersetzen, da er durch seine Erklärung dessen That gewissermafsen auf sich nimmt, sie deckt. Aber er geht, mit der Absicht, Klara zu heiraten, jedoch ohne ihr diese Erklärung gegeben zu haben, von ihr, um seine angebliche Schuld einzulösen, d. h. um Leonhard aus der Welt zu schaffen, wodurch, wie RÖTSCHER ebenfalls hervorhebt, an der ganzen Sachlage gar nichts geändert wird (Jahrbücher II. 150 o.). Dies die Situation, wie sie sich bis zur bevorstehenden Katastrophe emporgegipfelt hat. Wie haben wir sie uns zu erklären? Wir müssen dazu etwas tiefer ausgreifen.

c) Die Schuldverhältnisse.

α) Klara und der Sekretär.

Klaras Schuld besteht allerdings in ihrem Fehltritt, aber dieser ist nur eine unausbleibliche Folge ihrer ursprünglichen Schuld und derjenigen des Sekretärs. Klaras Schuld besteht darin, dafs sie begehrenswert ist, sie beruht auf ihrer Persönlichkeit als solcher.

Dafs bei HEBBEL eine derartige Schuld konstruiert wird, sei an einigen Beispielen aufgezeigt:

Über seine Agnes Bernauer schreibt er an Rob. Schumann, sie sei eine „eigenthümliche Darstellung des Tragischen, das sich an die blofse Erscheinung des Menschen knüpfen kann“ (Br. I. 411 m.). Ein anderes Mal teilt er Engländer mit, ihm sei die Augsburger Baderstochter darum so merkwürdig gewesen, weil ihr Schicksal zeige, „dafs auch die blofse Schönheit, die doch ihrer Natur nach nicht zum Handeln, geschweige zu einem die Nemesis aufrufenden Handeln gelangen kann, also die ganz passive, blofse Erscheinung auf der höchsten Spitze ohne irgend ein Hinzutreten des Willens einen tragischen Conflikt zu entzünden vermag“ (Br. II. 186 u.). Im Tagebuch berichtet er, Lenau sei ins Irrenhaus gebracht worden; die Liebe zu seiner Verlobten und eine, zur Herbeischaffung der nötigen Dokumente unternommene Reise hätten ihn derartig angegriffen und aufgeregt. Das Mädchen, das Lenau liebte, wird nun als „Ursache der Krankheit“ (T. II. 114 o.) bezeichnet.

Unter „Idee zu einer Tragödie“ notiert er: ein sehr schönes Mädchen tritt aus klösterlicher Abgeschiedenheit ins Leben; alle Männer beten sie an, Freunde entzweien sich ihrethalben u. s. w., und schliefslich entdeckt sie, dafs einem Manne, den sie selbst liebt, dessen eigener Bruder aus Eifersucht nach dem Leben trachtet, „da schaudert sie vor sich selbst und tritt ins Kloster zurück“ (T. II. 117 o.). Ähnliches äufsert sich in Folgendem: „„Wenn ich sterbe und Einer stirbt mir nach aus Gram um mich: hab' ich seinen Tod zu vertreten?““ (T. II. 276 u.).

Eine auf der blofsen Existenz beruhende, an die Person als solche geknüpfte Schuld ist also bei Hebbel anerkannt.

Die Schuld des Sekretärs besteht darin, dafs er sich, wie die Vorgeschichte der Tragödie lehrt, eine Zeit lang nicht um Klara bekümmerte, obwohl er sie, wie sie ihn, liebte. Diese Vernachlässigung ist wieder aus ihm, als Repräsentanten seiner Welt, zu erklären. (Er mufste erst seine Studien vollenden, festen Boden unter den Füfsen und Aussicht auf eine Existenz haben.) Durch seine Vernachlässigung Klaras liefs er der durch Leonhard verkörperten Welt Zeit, ihm zuvorzukommen. Seine Schuld ist der des Pfalzgrafen, des Gemahls der Genoveva, ähnlich. Dieser, sagt Hebbel in einer Betrachtung über die vom Maler Müller verfafste Genoveva, ist der Schuldigste im ganzen Stück: „warum hat er eine solche Natur, die ihn bis auf den Grund in ihr klares Auge schauen liefs, nicht erkannt?“ (T. I. 143 u., 144 o.). Es ist bemerkenswert, dafs dieses Schuldmotiv bei Hebbel in mehreren Tragödien auf-

tritt oder wenigstens stark anklingt: Pfalzgraf Siegfried in der „Genoveva", Sekretär in „Maria Magdalene", Herodes in „Herodes und Mariamne", Kandaulos in „Gyges und sein Ring" und Sebastiano im „Trauerspiel in Sicilien".[1] Auch in dem Fragment gebliebenen Drama „Die Schauspielerin" scheint sein Durchschimmern beabsichtigt gewesen zu sein (W. VI. 28 o.), jedoch so, daſs hier die Heldin die Schuldige ist.

Durch die Schuld des Sekretärs wurde der Fall Klaras herbeigeführt, der notwendig erfolgte, denn sie muſste sich von ihrem Geliebten verlassen fühlen, sie befand sich Leonhard und sich selbst gegenüber in einer Zwangslage, welche von Hebbel, wenn auch nicht besonders deutlich, so doch vollkommen genügend dargelegt ist, worauf ich noch gelegentlich der Abwehr eines gegen den Dichter gerichteten Vorwurfs ausführlich zu sprechen kommen werde. Ihr Fall erfolgte jedenfalls notwendig, Leonhard muſste sich ihrer versichern, wenn er sie nicht an den Sekretär verlieren wollte, und er versicherte sich ihrer, weil sie schön und begehrenswert war, und er allen Grund hatte, den Sekretär als Konkurrenten zu fürchten. Dieser tritt darum auch voll für sie ein, fühlt sich ihr schuldig und rächt ihre Verführung. Durch ihre eigene, auf ihrer Person beruhende, und des Sekretärs Schuld (Vernachlässigung) wurde sie in ihr Unglück hineingerissen. Daſs sie sich ihre eigene Schönheit nicht als Schuld anrechnen kann, ist selbstverständlich; der Rest ist Schuld des Sekretärs; darum spricht sie in furchtbarer Naivität die Worte aus: „Wär's nur um mich allein — ich wollt's ja tragen, ich wollt's geduldig hinnehmen, als verdiente Strafe für, ich weiſs nicht was u. s. w." (W. II. 126 u.), auf welche Worte Bamberg treffend hinweist (Jahrbücher I. 145 u.). Durch ihre eigene und des Sekretärs Schuld wird sie also in ihr Verderben gerissen und zwar so, daſs die Schuld des Sekretärs ihre eigene, gewissermaſsen in ihrer Person latent liegende Schuld flüssig, lebendig macht. Beide führten ihren Fall herbei, der nur ihrem Vater und seiner Welt gegenüber eine Schuld ist und nun notwendig des Vaters Schuld gegen Klara hervorruft. Man sieht, daſs Klara nur symbolisch aufgefaſst werden darf: rein individuell betrachtet, müſste gerade dieses Mädchen, das himmelweit davon entfernt ist, als Vertreterin einer emancipierten und freien Sittlichkeit,

---

[1] Ich erinnere an das vorhin von mir in einer Anmerkung über das tragische Weib in Hebbel's Dramen Bemerkte.

etwa nach Art der Magda in SUDERMANN's Heimat, aufzutreten, ganz genau wissen, „für was" sie die gerechte oder ungerechte Strafe zu erleiden hat, woraus folgt, dafs das Faktum, das ihrem Unheil zu Grunde liegt, auch rein symbolisch anzusehen ist und sicherlich nicht als ein geschlechtlicher Akt. Dasselbe gilt von seinen Folgen. Ich werde hierauf noch zurückkommen.

β) Klara und Leonhard.

Im Übrigen ist Klaras Fall eine Schuld Leonhards und als solche zunächst eine latente, die erst durch seine zweite Schuld, seinen Rücktritt von der Verlobung, flüssig wird, was durch Karls sich offenbarende Schuldlosigkeit noch eine Verstärkung erfährt. Nun erst ist Leonhards Schuld ganz entfesselt, und diese ist es, die der Sekretär rächt. Auf die tiefer liegenden, symbolischen Ursachen und Folgen dieser Entfesselung werden wir in der Besprechung über die Stellung Karls eingehen. Der Rücktritt Leonhards erfolgte notwendig, wenn man ihn nur als Vertreter seiner Welt betrachtet, d. h., wie HEBBEL es ausdrückt, als einen Menschen, bei dem die Schwierigkeit, sich in der modernen Welt eine Existenz zu schaffen, als treibendes Grundmotiv durchscheint (T. II. 293 u.).

Der Fall Klaras und seine Folgen kommen, dem Sekretär gegenüber, für Klara als Schuld gar nicht in Betracht, wie wir gesehen hatten, sie sind eine Schuld Leonhards und mit dessen Untergang für den Sektretär getilgt, da sie eben indirekt eine Schuld des Sekretärs waren, aus seiner Schuld hervorgingen. Darum stöfst er sich ebensowenig an der einen, als an der anderen Thatsache, fühlt sich Klara verpflichtet, sie zu rächen, d. h. er geht auf Tilgung seiner eigenen, indirekten Schuld durch Leonhards Vernichtung aus, anstatt zu verhindern, dafs die von Klara schmerzlich empfundene, der Welt ihres Vaters gegenüber bestehende Schuld inzwischen weiter ihre unheilvolle Wirkung übe. Aufs neue in seinen alten Fehler verfallend, versieht er dies ebenso, wie er es vorher versah, zu verhindern, dafs Klaras ursprünglich latente Schuld (dafs sie schön und begehrenswert ist) durch seine Vernachlässigung und Leonhards Zuvorkommen zu einer flüssigen, aktiven wurde. So kommt Versäumnis zu Versäumnis, und seine erneute Schuld leitet sich durch alle Zwischenglieder aus seiner ersten her. Das Weiterwirken der Schuld Klaras konnte er dadurch aufhalten, dafs er sich auf der Stelle mit ihr verlobte. Aber er unterläfst es und gerät durch diese Versäumnis in erneute Schuld und zwar notwendig; denn, wenn er

als Repräsentant der anständig gesinnten und uneigennützigen Heiratskanditaten nicht sich und seiner Welt gänzlich untreu werden will, wenn diese nicht mit der Leonhards zusammenfallen soll, so darf er seine Heiratserklärung gar nicht eher abgeben, als bis er nicht Leonhards Frevel gerächt, d. h. sich selbst gereinigt hat. So läſst er denn in diesem kritischsten Augenblicke, in dem das Trauerspiel auf einer Nadelspitze schwebt, dem Schicksal Zeit, ihm zuvorzukommen, und betreibt zunächst nur die in integrum restitutio seiner selbst, weshalb er auch im letzten Akt die Folgen mit ansehen muſs. „Ich," so ruft er aus, „statt sie, als ihr Herz in namenloser Angst vor mir aufsprang, in meine Arme zu schlieſsen, dachte nur an den Buben, der dazu ein Gesicht ziehen könnte, und — nun, ich bezahl's mit dem Leben, daſs ich mich von einem, der schlechter war, als ich, so abhängig machte" (W. II. 139 o.).

Rötscher weist mit Recht darauf hin, daſs der Sekretär seine Schuld an Klaras Unglück fühlt; seinen Tod erklärt er als Folge seines „Vorurteils" (Jahrbücher II. 149 u.). Er weist ferner darauf hin, daſs der Sekretär sich an Klaras Fall nicht stöſst. Warum aber bleibt er dann in jenem eminent kritischen Augenblicke bei seinem Worte „Darüber kann kein Mann hinweg" stehen und warum erklärt er Klara nicht, er wolle sie heiraten? Das konnte er ihr doch sagen, da er es ja beabsichtigt. Das Vorurteil des Sekretärs, sagt Rötscher, tritt sehr subtil auf; an Klaras Sinnesreinheit zweifelt er nicht, aber er ist doch von der herrschenden Meinung der Welt befangen, er hat Vorurteile (ibidem 150 o. m.).

Ich meine, die Thatsachen müssen hier symbolisch betrachtet werden. Symbolisch bedeutet Klaras Hingabe nicht einen geschlechtlichen Akt, sondern das notgedrungene, verzweiflungsvolle Abbrechen aller Brücken zu der Welt des Sekretärs und das bedingungslose sich Verschreiben und unlösbare sich Ketten an die Welt Leonhards, und das nicht los Können von diesem Pakt ist durch die Schwangerschaft symbolisiert, die ja an und für sich gar nicht zu folgen brauchte. So faſst sie die Sachlage auf, wenn sie sagt, sie wisse nicht, wofür sie leide. Daſs sie sich der verhaſsten Welt Leonhards verschreiben muſste, ist die Schuld des Sekretärs, die er sogleich durch Vernichtung dieser Welt tilgen will; er vergiſst nur darüber, Klara zu schützen, die unter der Gewalt einer Welt steht, die von ihrem Fall eine ganz andere Auffassung hat. Äuſserlich tritt dieser Fall als ein odioses Faktum in die Erscheinung. Eine Versäumnis ist

also des Sekretärs erneute Schuld, eine Versäumnis, der Welt, die seiner Geliebten Vernichtung droht, zuvorzukommen, was allerdings als ein Vorurteil in die Erscheinung fällt, von dem insofern gesprochen werden darf. Das Resultat ist, dafs Klara, von der Welt des Sekretärs, die in zweckloser Selbstentsühnung ihre Zeit und Kraft vergeudet, noch nicht aufgenommen, von der Leonhards verstofsen und doch unlösbar an sie gekettet, und von der ihres Vaters mit gänzlicher Aussperrung bedroht, dafs Klara den einzigen, ihr noch offen stehenden Weg beschreitet und freiwillig in den Tod geht. Meiner Ansicht nach entspringt das Verhalten des Sektretärs einem stark empfundenen Bedürfnis nach Selbstentsühnung, nicht Vorurteilen, als letztem Grunde seines Handelns. Wären letztere sein Motiv, so liefe das Niederschiefsen „des Hundes, der's weifs", doch nur auf das Spinnen eines Lügengewebes der Welt gegenüber hinaus, das seiner Offenheit und Ehrlichkeit nicht entspricht. Ferner würde der Umstand, dafs er Klara heiraten will, es ihr aber vorläufig noch nicht zu sagen für gut befindet, eine Geringschätzung für das gefallene und erst durch ein Duell wieder „ehrlich" oder „anständig" zu machende Mädchen bedeuten, die mit seiner reinen und tiefethischen Erkenntnis, dafs er an ihrem Unglück schuld ist, durchaus nicht übereinstimmt. Die Selbstentsühnung glaubt er durch die Vernichtung Leonhards vollbracht zu haben und darum tritt er auch, nachdem Leonhard gefallen ist, dem Meister Anton durchaus selbstbewufst entgegen und hält ihm vor, dafs er sich durch seine Starrheit eines liebenden Herzens beraubt habe, das ihm in der Todesstunde hätte Trost spenden können, während es doch seine, des Sekretärs, Schuld war, durch die dem Vater die Tochter entrissen wurde. Die Schuld des Vaters erkennt er sehr deutlich, aber er vergifst, dafs er zu allem durch seine Vernachlässigung den Anstofs gab, eben weil er sich von aller Schuld gereinigt zu haben glaubt.

Wäre dem Sekretär seine Absicht vollständig gelungen, so wäre er einmal für seine erste Schuld frei ausgegangen und hätte ferner gleichzeitig an Leonhard eine Schuld gerächt, die er selbst erst hervorgerufen hatte; darum mufste der Strahl der Rache Leonhard zwar treffen, aber von ihm auf den Sekretär zurückfallen; es ist also kein Zufall, sondern notwendig, dafs der Sekretär von Leonhards Hand fällt.

Die Schuld Leonhards beruht zunächst darauf, dafs er Klara, deren er unwürdig war, besitzen wollte, was wieder aus ihrer

ursprünglicher Schuld, dafs sie begehrenswert ist, hervorgeht. Daraus folgte unter Mitwirkung der Schuld des Sekretärs seine zweite, die Verführung. Als völlig würdeloses Geschöpf (T. II. 293 u.) und purer Bösewicht,[1] die für das Drama unbrauchbar sind, ist er nicht aufzufassen, er steht als Repräsentant des Teils der Gesellschaft, dem er angehört, der ihn trägt, und nach dem er zu beurteilen ist. „Alle menschlichen Verhältnisse gebären ihr Maafs und Gewicht aus sich selbst und müssen mit diesen gewogen und gemessen werden, nicht aber mit dem, was auf dem Markte gilt" (T. II. 488 o.). Leonhard ist zu beurteilen, wie etwa Richard der Dritte, der nur als letzte, höchste Spitze einer entarteten Welt verständlich und dramatisch möglich, sonst aber unmöglich und abstofsend wird (W. XI. 102 m.—103 o.). Natürlich ist dies sehr einzuschränken: Leonhard nimmt die unterste Sprosse der Leiter ein, auf deren schwindelndem Gipfelpunkt der englische König steht, und wenn Hebbel sagt, Richards Schwert gleiche einem Amputationsmesser, das in der Fäulnis wüte, das aber zerspringe, sobald es auf die gesunde Faser stofse, so kann man das von Leonhard noch nicht sagen. Die Gesellschaft, aus der er hervorwächst, ist aber von Hebbel genügend vergegenwärtigt und charakterisiert; einmal durch Leonhard selbst, der als nützliches und wohlangesehenes Glied derselben auftritt, ferner durch den Meister Anton, der das Urteil dieser Gesellschaft fürchtet, wie der Sekretär ihm ja auch zum Schlufs ins Gesicht sagt, und schliefslich durch den Gerichtsdiener und den Kaufmann Wolfram. Wird Leonhard als wohlgelittenes Mitglied dieser seiner Welt betrachtet, so kann man sehr wohl mit Hebbel von ihm sagen, dafs er eigentlich Recht habe.[2]

Es hat im Drama überhaupt keine Person direkt Recht oder Unrecht.[3] Alle Personen bedingen sich gegenseitig, und keine hat in dem, was sie thut, und daher auch in dem, was sie spricht, ganz

[1] Vgl. Hebbel's Bemerkungen über Robbespierre (W. XI. 129 u.).

[2] Ebenso Bamberg in Bezug auf Maria Magdalene: zwei gleichzeitig berechtigte Faktoren müssen in Konflikt geraten, damit dieser tragisch sei (Jahrbücher I. 147 o.).

[3] Leonhard ist naiv und darum nicht widerwärtig, so hatte Bamberg beim Vorlesen der Maria Magdalene gesagt. Hebbel bestätigt dies und fügt hinzu, er lebe nicht aus einem Princip, sondern aus seiner Natur heraus, man ärgere sich nicht über ihn, sondern über Gott, der ihn gemacht habe (Br. I. 190 u.). Er gehört zu den Menschen, die das Universum, wenn es in voller Gestalt hervortreten sollte, hervorbringen, oder wenigstens in den Kauf nehmen mufste (T. II. 247 o.).

Recht oder ganz Unrecht (W. XII. 132 u.). Jede Schuld wird nicht aus Bosheit, sondern notwendig begangen, sie wächst notwendig aus der Person heraus, wie diese aus ihrer Welt, die wieder von ihrer Umgebung notwendig modificiert wird. Auf der notwendigen Bestrafung einer notwendigen Schuld beruht die Tragik; beide Arten der Notwendigkeit liegen in der Gebundenheit, Beschränktheit und Bedingtheit der Personen durch ihre Welt, der sie angehören, deren Produkte sie sind. Diese Gebundenheit und Bedingtheit liegt in der symbolischen Beschaffenheit der Personen. Aus ihrer Gebundenheit und Bedingtheit und aus der schroffen Geschlossenheit, mit der sie sich gegenüberstehen (W. X. 61 u.), entspringt die Tragik, woraus wiederum folgt, daſs diese nur durch eine symbolisierende Betrachtungsweise zu Stande kommt. Wenn Hebbel ausdrücklich bemerkt, er respektiere die Gesetze der menschlichen Seele ängstlich, und wenn gesagt worden ist, daſs aus dem Charakter der Personen motiviert werden müsse, so bezieht sich dies nur auf die symbolisch zu betrachtenden Charaktere und heiſst, daſs eine That, eine Handlungsweise, eine Äuſserung, die in der Tragödie nichts anderes sein kann, als die Lebensäuſserung eines bestimmten, notwendig so und nicht anders beschaffenen Teiles der Menschheit, nicht den Gesetzen der menschlichen Seele zuwiderlaufen darf, da sie doch nun einmal als ihren Träger und Verkünder einen Menschen hat. Die Charaktere müssen also gehalten werden, wenn auch ihre Träger symbolisch zu betrachten sind. Die Charaktere sind „verdichtete, dualistische Ideenfaktoren“ (W. X. 55 u.), das heiſst, da Hebbel in den Personen des Dramas die Menschheit und in dieser die Idee erblickt, in schroffer Geschlossenheit einander gegenüberstehende Teile der Menschheit, die, durch Individualcharaktere symbolisiert, den Willen der Gesellschaft zum Ausdruck bringen und mit all ihrem Streben und Streiten nichts erreichen, als die Herstellung einer zufrieden in sich ruhenden Menschheit bezw. Idee.

Rein individuelle Verhältnisse, die durch Begebenheiten, Charaktereigenschaften, Zufälle sich zu unlösbaren Konflikten verschlingen, die nur durch den Tod zu beschwichtigen sind, würden demnach keine Tragödie ergeben, sondern nur eine unglückselig verrannte Situation. Eine solche verrannte Situation ist aber die echte Tragödie für den, der sich noch nicht zur symbolisierenden Betrachtungsweise aufgeschwungen hat und nicht in allen Zerrissenheiten, Verkehrtheiten und unseligen Zufällen das Hinstreben alles

Individuallebens zur übersittlichen Verklärung im Sinne des Pantragismus zu erblicken vermag.

d) Die Korrektur.

Die in der Maria Magdalene geschilderte Welt, die so wertvolle Existenzen, wie die Klaras und des Sekretärs, erbarmungslos zertritt, ist eine schlechte, eine wenig würdige und mufs es sein, denn alles in sich Ruhende, alles Unproblematische, ist für den Dichter so wenig vorhanden, wie die Gesunden für den Arzt (T. II. 69 o.). Dafs eine solche Welt, wenn auch durch ihren Sieg in sich gebrochen, dennoch ihr Zerstörungswerk vollenden darf, haben wir (im Anfang des ersten Teiles) am Beispiele des Sokrates bereits gesehen, dafs sie aber zu Recht, wenn auch erschüttert, weiterbestehen darf, das sagt Hebbel u. a. in folgender Tagebuchsbetrachtung: „Das höchste Lebensgesetz für Staaten und Individuen ist das Gesetz, sich zu behaupten. Ist noch so viel Kraft in der alten Form, dafs sie der neuen Widerstand leisten kann, so ist gewifs nicht so viel Kraft in der neuen Form, dafs sie nach dem Zerbrechen der alten alle Elemente, die zu umfassen sind, umfassen kann“ (T. I 243 o.).[1]

Der Sekretär kommt, durch den Tod „auf den Punkt, von wo uns die Übersicht möglich wird“ (T. II. 43 u.), erhoben, zum Schlufs zur richtigen Erkenntnis und schleudert dem Meister Anton, dem übrig bleibenden Vertreter der bestehenden Welt, das Urteil entgegen, das in den Worten gipfelt: „Er war's nicht werth, dafs ihre That gelang!“ (W. II. 139 m.) Freilich bleibt ihm der Alte, dessen Zeichnung in der Schlufsscene ein Glanzpunkt des Stückes ist, die Antwort nicht schuldig; bis zum Ende starr und eisern, kommandiert er noch sein Haus, aber schliefslich gelangt er (und mit ihm seine Welt) bis zur Ahnung seines Mifsverhältnisses zum Leben, zum Nachdenken über sich selbst, ohne aber, wie Hebbel hervorhebt, sich in dem „Scheidewasser“, das der Sekretär gegen ihn verspritzt, aufzulösen (T. II. 43 u.). Hier tritt die symbolische Bedeutung dieses Charakters deutlich hervor. Das Bestehende wird heftig erschüttert, nicht vollständig zerstört,

[1] Jede geringere Potenz hat das Recht, sich gegen die bestehende aufzulehnen, jene ist zur Probe berechtigt, diese verpflichtet (T. I. 241 m.).

Es giebt nur eine Notwendigkeit, die dafs die Welt besteht, wie es aber den Individuen darin ergeht, ist gleichgültig (T. II. 82 o.).

Ebenso T. II. 17 o.

in ihm gelangt die Menschheit zur Selbstkorrektur. Den ersten korrigierenden Schlag empfing die bestehende Welt durch den Untergang Leonhards, der ihre völlig entartete Seite darstellt, und mit dem der Meister Anton sich ja auch nicht in völligem Einklang befindet. Von Leonhard gilt, was Hebbel von Hamlet sagt: er ist dem Tode verfallen, er gehört ihm bei Lebzeiten schon an, und der Dichter hätte ihn durch einen vom Dach herabfallenden Ziegel zerschmettern lassen dürfen (T. II. 57 u.). Dennoch hat er Berechtigung; nur derjenige Bösewicht ist dramatisch unbrauchbar, der das Böse um des Bösen willen thut, ohne von seiner Zeit und Umgebung getragen und aus ihnen verständlich zu sein.[1] In diesem Sinne heifst es auch bei Hebbel: „Vor dem Schicksal schützt nur Eins: die Nichtigkeit“ (T. I. 173 o.), und ferner: „Wer Nichts ist, kann im höheren Sinne auch nicht schön seyn!“ (T. II. 338 u.). Man erkennt hier deutlich seine pantragische Tendenz: schön ist, was im Sinne der Herstellung der Korrektur (= Reinheit und Einheit der Idee) notwendig ist.

α) Karl als Repräsentant einer neuen Welt.

Wird nun im Drama eine zerfallende, erschütterte Welt dargestellt, so mufs sich neben ihr eine neue, aufblühende erheben (W. X. 115 o.; XI. 24 u.), womit aber durchaus nicht gesagt ist, dafs dies eine absolut vortreffliche, sittliche und edle sein mufs, die alles Dagewesene in Schatten stellt; das Sittliche liegt weder in ihr noch in der alten, sondern lediglich in der Korrektur; für einen Augenblick wird es hergestellt, worauf sogleich der Vorhang fällt. Eine zerfallende Welt haben wir in Maria Magdalene nicht, wohl aber eine heftig erschütterte, und es ist die Frage, ob wir von einer aufblühenden, neuen reden können. Als aktive Vertreterin einer solchen würde Klara nicht zu bezeichnen sein, eher als eine passive; ihre Leiden, nicht ihre Thaten und Reden, sind heftige Anklagen gegen das Bestehende. Daher will sie lieber Selbst- und Kindesmörderin,[2] als Vatermörderin werden (W. II. 129 u.), d. h. lieber selbst zu Grunde gehen, als das Bestehende vernichten. Den Ver-

[1] Das klassischste Beispiel hierfür ist wohl der gräuliche Neger in Shakespeare's Titus Andronikus, der vollständig von seiner Zeit getragen wird und das Böse aus einer diabolischen Lust am Bösen thut. Vgl. die Ansicht Schopenhauer's über die Bosheit in seiner Preisschrift über die Grundlage der Moral § 14. „Antimoralische Triebfedern“ etc.

[2] Auch dadurch zeigt sie wieder, dafs sie von ihrem Fall und dessen Folgen die hier entwickelte Auffassung hat.

treter neuer, revolutionärer Tendenzen haben wir aber in Karl;[1] er repräsentiert eine in ihrer Hilflosigkeit noch „marklose und ungestaltete" (W. X. 115 o.) Welt, die aus der alten, erschütterten, hervorwächst.

β) Der Angriff der bestehenden Welt auf Karl und seine Folgen.

Von der bestehenden Welt wird Karl sogleich aufs heftigste angegriffen und zwar, charakteristisch für die angreifende, innerlich entartete Potenz, auf eine schändliche Weise, was ganz natürlich und notwendig ist, auch der Meister Anton stimmt selbstverständlich mit in die Anklage ein, wenn ihn auch die Form, in der der Angriff erfolgt, empört. So erscheint denn der unglückliche Zufall, der Karls Verhaftung herbeiführt, als Notwendigkeit. Der Umstand, dafs ein Schmuck wegkam, ist durchaus nebensächlich, das besagt nur, dafs das in Karl verkörperte Element von der bestehenden Welt aufs heftigste, als ein durchaus feindseliges, angegriffen wird. Durch diesen Angriff fällt zunächst die Mutter, die sich Karls annahm und ihn verteidigte. Indessen kann auch der Tod der Mutter als Vergeltung am Meister Anton dafür angesehen werden, dafs er den Anklagen gegen Karl zustimmte, oder als Vergeltung an der Mutter dafür, dafs sie Klara zuredete, sich mit Leonhard zu verheiraten, d. h. die Welt, der sie ihr Kind preisgeben wollte, zeigt sich sogleich in ihrer abscheulichen Beschaffenheit.[2] Übrigens ist der Tod der Mutter nicht von besonderer Wichtigkeit. Jedenfalls fällt die bestehende Welt in Schuld, die sogleich mit strafender Wirkung auf ihren Vertreter Leonhard zurückspringt. Dieser tritt infolge der Verhaftung Karls von seiner Verlobung zurück und macht dadurch, wie ich gezeigt habe, seine bisher latente Schuld (Verführung Klaras) flüssig und lebendig, welche nunmehr gewissermafsen erst reif gewordene Schuld den Sekretär gegen Leonhard in Aktion setzt.

Der Angriff auf Karl ist ein derartig verwerflicher, unberechtigter und entarteter, was schon durch den Umstand angedeutet ist, dafs eine wahnsinnige Frau die Diebin war, dafs er sogleich wieder in sich zusammenfällt: durch Karls sich offenbarende Unschuld wird Leonhards Schuld noch gravierender, denn jetzt müfste er Klara erst recht heiraten; der gegen Karl geführte Schlag fällt also auf

[1] Ebenso Bamberg (Jahrbücher I. 145 o. m.) und Rötscher (ibidem II. 150 m.).

[2] Bamberg weist darauf hin, dafs die Mutter in der Nacht, in der Leonhard Klara verführte, „wie von unsichtbarer Hand dahin geworfen", erkrankte (Jahrbücher I. 140 o.).

die angreifende Potenz zurück und trifft sie in ihrem entartetsten Vertreter, in Leonhard, der sich jetzt erst in seiner ganzen Erbärmlichkeit zeigt und nach dem, was er vorstellt, notwendig so zeigen mufs. Es ist demnach kein Zufall, dafs der Schmuck sich wiederfindet, er mufs sich wiederfinden, Karl mufs unschuldig sein. Betrachtet man dies alles als Zufall, also nicht symbolisch, dann wirkt die Geschichte des Kaufmanns Wolfram und überhaupt der ganze Diebstahl, der keiner ist, wie ein vom Dichter an den Haaren herbeigezogener Notbehelf.

Ob die in Karl sich erhebende, neue Potenz Bestand haben wird, ist fraglich, jedenfalls aber erhebt sie sich, und dadurch, sowie durch die übrigen besprochenen Resultate des Stückes findet die Menschheit auf einen Augenblick das gestörte Gleichgewicht wieder, auf einen Augenblick zwischen Trug und Wahrheit schwebend, rinnt sie zum Symbol der in sich zur Einheit gelangten Idee zusammen. Der Widerspruch zwischen Idee und Erscheinung wird momentan aufgehoben, welcher Zustand der specifisch poetische ist (T. II. 104 u., 105 o.). Dem entsprechend heifst es bei HEBBEL: „Kunst und Gesellschaft verhalten sich jetzt zu einander, wie Gewissen und Thun. Welch eine Zeit, wenn sie sich dereinst decken, wenn die Kunst gar nicht schöner träumen kann, als die Gesellschaft lebt“ (T. II. 360 m.). Durch das Resultat der Tragödie gewinnt die Menschheit, die in ihrem Gleichgewicht gestört war, für einen Augenblick ihren Schwerpunkt wieder. Karl ist also, wie man sieht, ebenfalls symbolisch zu betrachten; fafst man ihn individuell auf, so entsteht die Frage: was hat er denn, von seiner rein zufälligen und obendrein irrtümlichen Verhaftung abgesehen, mit dem sich abspielenden Konflikt zu thun? Nichts; er ist mit der Haupthandlung innerlich ganz und gar nicht verknüpft. Um ihn voll zu würdigen, mufs man HEBBEL's Forderung genügen, die Tragödie in ihrer Totalität symbolisch zu betrachten.

Aber der durch die Korrektur hergestellte, „specifisch poetische“ Zustand trägt den Keim neuer Zerklüftungen in sich, neue Zerrissenheiten werden ihn trüben und verwirren, der Schwerpunkt wird sich sogleich wieder verschieben, eine neue Tragödie wird das Mifsverhältnis schneidend hervortreten lassen und dann durch sich selbst[1]

[1] „Wo wir krank werden, und wovon, da und dadurch müssen wir auch wieder gesund werden“ (T. I. 128 o.).

„Der Mensch ist der Basilisk, der stirbt, wenn er sich selbst sticht“ (T. I. 106 o.).

wieder auflösen, und so fort in saecula saeculorum.[1] Darum wird auch gesagt, dafs es in der Kunst keinen Fortschritt, sondern nur „Varietäten des Reizes" giebt (T. II. 458 u.), und durchaus konsequent bemerkt, dafs die kranken Zustände dem Wahren, Dauernd-Ewigen, näher seien, als die sogenannten gesunden (T. I. 231 o.): sie sind, als werdende, Lebensprincip und haben die sittliche Klärung unmittelbar vor sich. Ähnliches enthält der Ausspruch: „Wir sollen handeln; nicht um dem Schicksal zu widerstreben, das können wir nicht, aber um ihm entgegenzukommen" (T. I. 91 m.).

e) Ablehnung eines gegen Hebbel gerichteten Vorwurfs. Klaras Fall und seine Motivierung.

Man hat gegen Hebbel den Vorwurf erhoben, dafs er zur Darstellung absonderlicher Verhältnisse und Motive und psychologisch-pathologischer Entwickelungen hinneige, und dafs dies die schlimmste Klippe sei, vor der seine Poesie sich zu hüten habe (Br. II. 199 m.). Böhrig sagt, Hebbel behandle, neben socialen und ethischen, psychologische Probleme und die Entwickelung tiefer oder rätselhafter Zustände (Böhrig. 75 m.). Kuno Fischer äufsert sich in einem Briefe an den Dichter überaus treffend über die Art Hebbel's, die Poesie, wie der Mathematiker seine Wissenschaft, als ein Instrument, Aufgaben zu lösen, zu handhaben, fügt aber hinzu, er habe die Kunst, sich derartig in das Irreguläre hineinzuleben, dafs es ihm zuletzt als das Normale erscheine (Br. II. 377 o. m.). Bamberg weist die Ansicht Vischer's zurück, dafs Maria Magdalene ein psychologisches Gemälde sei (Jahrbücher I. 149 o. m.). Die Ausführungen Bamberg's über das genannte Trauerspiel sind ein ganz aufserordentliches Verdienst; freilich war er mit Hebbel zur Zeit der Abfassung der Tragödie und der Vorrede dazu eng befreundet und stand mit ihm im regsten Verkehr. Er war bekanntlich der erste, dem Hebbel die Tragödie vorlas, und derjenige, der das Vorwort veranlafste. Indessen entbehren auch seine Äufserungen derjenigen fundamentalen Grundlage, die wir bei Hebbel vermissen, und die zu einem vollen Verständnis unbedingt nötig ist; im Rahmen einer Journalbesprechung konnte sie selbstverständlich nicht gegeben werden.

Ich vermag dem Vorwurfe des Hinneigens zu psychologisch-pathologischen Entwickelungen nicht beizustimmen, obwohl Hebbel

[1] Das Ethische tritt nur in den gröfsten Umgestaltungsepochen hervor, und wird gleich nach dem Sieg entstellt (Br. I. 342 m.).

ihn eher anerkannt als zurückgewiesen hat (Br. II. 204 o.). Dieser Vorwurf ist vielmehr auf einen andern, später noch eingehend zu besprechenden, zurückzuführen, auf den Vorwurf einer Inkongruenz von Symbol und zu Symbolisierendem, von Gewolltem und Vollbrachtem, der allerdings gegen HEBBEL's Schöpfungen erhoben werden kann. Indem der Dichter uns ein übersinnliches Geschehen in einem realen Vorgang begreiflich machen will, indem er in seiner Tragödie Lehren verkündet, deren spiritus rector seine pantragische Metaphysik ist, und zugleich an den Gesetzen der menschlichen Seele festhält, gewinnt seine Tragödie den Anstrich des Psychologisch-Pathologischen, welches ihm an sich durchaus fern liegt; nur durch das zu Symbolisierende erhält das Symbol den Anschein des Geschraubten oder gar Verschrobenen. Das Übersetzen der Idee einer Tragödie, d. h. der bestimmten Art und Weise, auf welche die als Idee gedachte Menschheit ihre gestörte Einheit wiedererlangt, in eine äufsere Handlung, in einen realen Vorgang, bedingt in diesen besondere Voraussetzungen und Annahmen, welche innerhalb eines natürlichen Vorganges, einer individuellen Begebenheit und Handlung, etwas Abnormes und Ungewöhnliches haben, die aber, symbolisch betrachtet, durchaus natürlich sind. Es sei dies am Fall der Klara, gegen dessen Wahrscheinlichkeit und Motivierung UECHTRITZ den Vorwurf des Psychologisch-Pathologischen erhoben hat, nachgewiesen.

Rein individuell betrachtet, ist es allerdings höchst unwahrscheinlich, dafs gerade ein Mädchen, wie Klara, unter den gegebenen Verhältnissen fiel. Jede individuell-psychologische Erklärung ihres Falles als solchen wird nach den bisherigen Erwägungen von vornherein als gezwungen und dem überindividuellen Geiste der Tragödie nicht entsprechend anzusehen und mit Mifstrauen aufzunehmen sein, da, wie wir bereits gesehen haben, der Fall Klaras selbst symbolisch zu betrachten ist, und da ferner nur aus den symbolisch betrachteten Charakteren motiviert werden darf.

Klara steht nicht für sich allein; es ist klar, dafs es Mädchen geben kann, die erliegen, wenn sie sich in der gleichen Lage befinden, welche natürlich im speciellen Fall immer wieder Modifikationen erleiden wird. Man erkennt hier schon die Schwierigkeit, einen individuellen Vorgang zu konstruieren, in dem ein bestimmter, ideeller Gehalt restlos aufgeht, klar und von individuellen Störungen und Rückwirkungen nicht beeinträchtigt, hervortritt, kurz, eine Kongruenz zu Stande zu bringen.

Zunächst, so könnte wohl gesagt werden, handelt es sich in der Tragödie nicht darum, zu erklären, warum und wie Klara unterlag, sondern darum, was, nachdem dies geschehen ist, nun weiter notwendig folgt. Es würde dies jedoch die Sache nicht treffen. UECHTRITZ sagt: „Überhaupt ist der Fall zu singulairer, absonderlicher Art, um füglich die Wurzel eines Dramas abgeben zu können, das es sich zur Aufgabe stellt, ein Spiegel allgemein menschlicher wie zeitgemäfser Zustände und Verhältnisse zu sein" (Br. II. 199 m). Letzteres ist richtig, ersteres nicht, da eben der singuläre Fall nicht als solcher, sondern als Symbol anzusehen ist. In HEBBEL's Antwort läfst sich aus allen Bekomplimentierungen und aus allen Liebenswürdigkeiten, die er an UECHTRITZ richtet, herauslesen, dafs er den Vorwurf der Darstellung des Absonderlichen, Abnormen und Qualificierten für die Genoveva zugiebt, er sagt aber, dafs er das Detail, speciell in Maria Magdalene, „anders accentuiere", als UECHTRITZ (Br. II. 204 o.).

Die „Gebrochenheit" des Lebens besteht in der Tragödie darin, dafs Klara notwendig nicht dazu kommt, die im Interesse der Gattung, der Menschheit, wünschenswerte Ehe mit dem Sekretär zu schliefsen, so dafs die Herstellung der Einheit der Idee notwendig auf einem andern Wege erfolgen mufs.[1] Dieser Weg ist die vorliegende Tragödie. Die Verhinderung der Ehe leitet sich aus der Gebundenheit und schroffen Geschlossenheit her, „womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränktesten Kreis gegenüber stehen, und aus der hieraus entspringenden, schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit" (W. X. 61 u.). Diese „Gebundenheit in der Einseitigkeit" wird in der Tragödie dargestellt, nicht aber der Fall eines Mädchens; dieser ist nur eine der äufseren Folgen jener Gebundenheit. Selbstverständlich kann die letztere nicht in abstracto dargestellt werden, sondern wird in einzelnen, individuellen Handlungen und Ereignissen versinnbildlicht. Dafs Klaras durchaus symbolisch zu betrachtendes Unterliegen im Vordergrunde der Handlung zu stehen scheint, kommt daher, dafs es eben nicht symbolisch betrachtet und jeglichen individuellen Beigeschmackes entkleidet wird, der freilich dem ihm zu Grunde liegenden Vorkommnis in hohem Grade anhängt und sich immer wieder aufdrängt, was eben

[1] Zur näheren Erklärung verweise ich auf den nächsten Abschnitt: „Ablehnung der reformatorischen Tendenz der Tragödie als ihres Totalgehaltes".

nur, und zwar aufs deutlichste, zeigt, wie schwer es ist, einen individuellen Vorgang zu konstruieren, in dem ein bestimmter ideeller Gehalt ungetrübt und restlos aufgeht, d. h. eine Kongruenz zu Stande zu bringen.[1] Der Vorwurf, Abnormes dargestellt zu haben, leitet sich also aus dem viel berechtigtern der mangelnden Kongruenz her.

Symbolisch betrachtet, bedeutet Klaras Fall, wie ich bereits dargethan habe, dafs sie notwendig dazu gedrängt wird, sich der Welt Leonhards mit Leib und Seele zu verschreiben, und zwar in einer, jede Rückkehr zum Sekretär unmöglich machenden Weise. Ein solcher Schritt ist aber von HEBBEL genügend motiviert,[2] wenn auch die von ihm angeführten Motive für ein rein äufserliches Unterliegen der individuell betrachteten Klara, wie sie uns in der Tragödie vorgeführt wird, meiner Ansicht nach nicht ausreichen. Zumal einem Manne gegenüber, den es nicht liebt, der ihm zuwider ist, würde ein solches Mädchen sich nicht derartig vergessen, um so weniger, als sie gerade an dem betreffenden Abend ihren Jugendgeliebten wiedergesehen hat. Der Einwand, dafs die Angst, in Leonhard einen Versorger zu verlieren, Klara dennoch zu diesem Schritt würde veranlafst haben, ist höchst nichtig. Es läge dann einmal ein eigennütziges Motiv vor, was bei einer symbolischen Betrachtung Klaras diesen Charakter verliert, und anderseits würde sie in der gedachten Situation eher allem entsagen, auf Millionen, auf Glanz und Pracht verzichten, als sich einem Leonhard hingeben.[3]

Der Gründe für ihren symbolisch aufzufassenden Schritt sind

[1] Es werden vielfach „Abstraktionen" herauskommen und das „Lebendige" (vgl. Br. N. I. 240 u., 241 o.), psychologisch Wahre, wird leiden. Je mehr, so drückt es HEBBEL deutlicher aus, die Ideen, die das Centrum eines Kunstwerkes bilden, im Allgemeinen verharren, sich vom Konkreten entfernen, um so seltener gelingt die Konkretisierung der Träger dieser Ideen, ihre Verlebendigung (Br. N. I. 246 u.).

[2] BAMBERG weist darauf hin, wenn er es auch nicht genügend hervorhebt (Jahrbücher I. 189 u.). Deutlicher entwickelt RÖTSCHER die Gründe (II. 147 u., 148 o.). Beide jedoch haben ein physisches Unterliegen Klaras unter dem Andringen Leonhards im Auge.

[3] Aufserdem müfste ihr ein feierliches Versprechen, ein Schwur, genügen, um ihre redliche Absicht, Leonhard zu heiraten, vor ihrem eigenen Gewissen als unumstöfslich zu beglaubigen, gerade ihr, der uns vorgeführten Klara.

Vgl. die das oben Dargelegte bestätigende Äufserung HEBBEL's über Judith (T. I. 206 o. m.).

drei: Erstens fühlt sich Klara vom Sekretär vernachlässigt, und das seit Jahren, während der Dauer seines Studiums. Zweitens hat sie deswegen von allen Seiten Spott und Hohn zu ertragen gehabt: „Spott und Hohn von allen Seiten, als du auf die Academie gezogen warst und Nichts mehr von dir hören ließsest. Die denkt an den!" (W. II. 122 m.) So erklärt Klara dem Sekretär ihren Fall selbst. Ihre eigene Mutter redete ihr zu, den Jugendgeliebten aufzugeben und nicht hochmütig zu sein. Drittens Klaras Herz, wie sie es nennt, d. h. ihr Stolz. „Hat er dich vergessen, zeig' ihm daſs auch du — o Gott!" So hat sie, wie sie sagt, sich selbst zugerufen. Sie muſste über des Sekretärs jahrelange Vernachlässigung tief gekränkt sein, er kam zurück, ohne sich sofort zu erklären, er tanzte noch einen Abend mit ihr, sie muſste also glauben, er betrachte sie nur, wie eine Art Spielzeug, und ihre Beziehungen wie eine an die Kindereien der Jugend anknüpfende Unterhaltung. Und das in dem Augenblick, in dem der Heiſsgeliebte zurückkehrte, und ihr Herz ihm um so heftiger entgegenschlagen muſste, als ein Mensch, wie Leonhard, Absichten und Aussichten auf ihre Hand hatte. Was sollte sie thun? Sich dem Sekretär an den Hals werfen? Ich meine, Klaras That ist vollauf motiviert, wenn man sie symbolisch betrachtet und die Gesetze der menschlichen Seele, wie bei Hebbel erforderlich, auf die symbolisch zu betrachtenden Charaktere anwendet. Klaras Fall ist ein Abbrechen aller Brücken, die zur Welt des Sekretärs zurückführen, aber nicht das pure Preisgeben ihrer Jungfräulichkeit oder gar eine unsittliche Handlung. Alles, so sagt sie selbst, stürmte auf sie ein, „um ein armes Mädchen verrückt zu machen" (ibidem). Dieses notgedrungene Abbrechen aller Brücken zur Welt des Sekretärs, der Klara eigentlich angehört, tritt nun in der Tragödie äuſserlich als eine Thatsache in die Erscheinung, die als solche, wegen des Fehlens jeder Neigung zu Leonhard, unangenehm wirkt und obendrein eine höchst persönliche Beurteilung provociert, also um so schwieriger ihren individuell häſslichen Charakter verliert.[1] An diesem aber hängen zu bleiben, seine individuelle Motivierung zu verlangen, das heiſst durchaus nicht auf die Intentionen Hebbel's

[1] Vgl. Hebbel's Ansicht über den Werther: „Der Dichter muſs durchaus nach dem Äuſseren, dem Sichtbaren, Begränzten, Endlichen greifen, wenn er das Innere, Unsichtbare, Unbegränzte, Unendliche darstellen will" (T. I. 241 u., 242 o.).

eingehen und die Dinge nicht tragisch, symbolisch, sondern individuell, d. h. trivial[1] betrachten.

Symbolisch betrachtet, muſs der Fall Klaras als eine grausame Notwendigkeit erscheinen, einer freundlichen, glückverheiſsenden, sonnigen Welt den Rücken kehren und sich einer fremden, kalten, finstern, untergangdrohenden notgedrungen und verzweiflungsvoll, unwiederbringlich und à fond perdu in die Arme werfen zu müssen; das ist furchtbar, das ist entsetzlich, aber gewiſs nicht — anstöſsig.[2] Ebensowenig ist es pathologisch verschroben, weit hergeholt oder absonderlich, irregulär und singulär, sondern sehr einfach, menschlich höchst bedeutungsvoll und erschütternd.

Es lieſsen sich aus der Tragödie noch Momente herbeiziehen, welche die hier vertretene Ansicht unterstützen, aber ich meine, das Angeführte wird genügen, um die Verhältnisse deutlich zu machen.

Allerdings hätte Hebbel die Motivierung von Klaras Fall mehr hervorheben und ihren innern Kampf mehr ans Licht ziehen können, aber vielleicht wäre dann das angedeutete Miſsverhältnis gerade noch greller hervorgetreten. In jedem Falle aber wird aus dem Umstand, daſs er es unterlassen hat, sowie aus der ganzen Art und Weise, in der die Dinge bei der richtigen Betrachtung erscheinen, erhellen, daſs der alberne Vorwurf, Hebbel habe mit Vorliebe in seinen Dramen das geschlechtliche Thema aufs Tapet gebracht, durchaus ungerechtfertigt ist und auf einem Mangel an eingehendem Verständnis beruht. Ja selbst, wenn auch zugegeben werden muſs, daſs Hebbel zu allerlei schiefen Urteilen aus den bereits angedeuteten und aus noch näher zu erörternden Gründen selbst Veranlassung gegeben hat, so heiſst es trotzdem, wenig von dem besitzen, was man, dem Geiste einer Dichtung gegenüber, als Stilgefühl bezeichnen kann, um behaupten zu können, Hebbel habe eine Vorliebe für das geschlechtliche Thema gezeigt. Allein schon der tiefe Ernst, ja die Kälte und Rauhheit, mit denen diese Dinge bei ihm behandelt werden, müſsten davor warnen, hier an den allerpersönlichsten Beziehungen zum Stofflichen hängen zu bleiben.

---

[1] Nur vom „trivialen Standpunkt" aus ist Mar. Magdal. versöhnungslos (Br. II. 306 m.).

[2] Hebbel spricht vom tiefen, sittlichen Gehalt seiner ersten Produktionen und weist für Mar. Magdal. den Vorwurf der Immoralität scharf zurück; gerade dieses Trauerspiel wolle die echte Moral aus ihrer dicken, unmoralischen Kruste herausschälen (Br. N. I. 188 o.).

f) Ablehnung der reformatorischen Tendenz der Tragödie als ihres Totalgehaltes.

Eine reformatorische Tendenz, wie sie Böhrig der Tragödie zuschreibt (Böhrig 33), ist ihr gewiss nicht direkt abzusprechen, jedoch ist dies nicht ihr letzter und höchster Gehalt. Sie predigt nicht die Forderung einer neu hereinbrechenden Zeit, dass sich der Mensch dem Zwange des Konventionellen, das keine innere Berechtigung mehr hat, entwinden und, statt der Sitte, das Sittliche, statt der Überlieferung, die Überzeugung gelten lassen soll. Das würde zum Teil wenigstens auf ein Wohlbefinden von Individuen abzielen, worauf es Hebbel gar nicht ankommt. Rötscher spricht von einer „freien Sittlichkeit“, als deren Verfechter der Dichter auftrete (Jahrbücher II. 154 o.), sagt aber, dass der Eindruck des Sieges dieser Sittlichkeit nicht da sei (ibidem 153 m. u.). Wie könnte aber dann, nur nebenbei gefragt, von einer Versöhnung die Rede sein? Wäre dann die Tragödie nicht ein Verzweiflungsschrei des Dichters vor dem Anblick einer versöhnungslosen und krassen Zerrissenheit der Welt? Ich erinnere hier zunächst nochmals an Hebbel's Wort, dass es nur eine Notwendigkeit giebt, nämlich die, dass die Welt besteht, dass es aber gleichgültig ist, wie es den Menschen in dieser Welt ergeht. Dies ist kein weltschmerzlicher Ausruf Hebbel's, kein pessimistischer Seufzer, sondern ein Lehrsatz. Wo aber spricht Hebbel von einer reformatorischen Tendenz der Tragödie, wo spricht er davon, dass er sich zum Verfechter einer freien Sittlichkeit aufgeworfen habe? Nirgends. Er sagt allerdings, und gerade in der Vorrede zu „Maria Magdalene“, dass die Weltgeschichte vor einer ungeheueren Aufgabe stehe: „der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm Schuld giebt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, dass sie sich auf Nichts, als auf Sittlichkeit und Nothwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äusseren Haken, an dem sie bis jetzt zum Theil befestigt waren, gegen den innern Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen“ (W. X. 46 m.).

Neue Institutionen will „der Mensch dieses Jahrhunderts“ also nicht, nur sollen sich die alten auf Sittlichkeit stützen. Wir wissen, was der Pantragiker Hebbel unter Sittlichkeit versteht, zum Überfluss fügt er noch hinzu, dass sie mit der Notwendigkeit

identisch sei.[1] Bisher waren also die Menschen Glieder der sittlichen Weltordnung, sie wurden nolens volens korrigiert; von nun an wollen sie sich als Glieder der sittlichen Weltordnung fühlen, wollen sie dem Schicksal nicht widerstreben, denn das können sie nicht, sondern ihm entgegenkommen, um HEBBEL's eigene Worte zu gebrauchen (T. I. 91 m.). Das heifst es: den äufsern Haken mit dem innern Schwerpunkt vertauschen. Sich als Glied der sittlichen Weltordnung fühlen, heifst, der Notwendigkeit, mit der die Idee zur Einheit in sich selbst strebt, nicht widerstreben, sondern ihr entgegenkommen, es heifst, kurz gesagt, nicht sich, nicht den Individuen, sondern der Gattung leben, ganz nach unseren Definitionen. Da, so wird in derselben Vorrede gesagt, wo dem Dichter das Leben in seiner Gebrochenheit erscheint, soll er es ergreifen und darstellen, aber nur da, wo ihm zugleich das Moment der Idee erscheint, in dem es die verlorene Einheit wiederfindet. „Das Moment der Idee" schreibt HEBBEL, nicht das Moment des beglückten und zu beglückenden Individuums. Der Mensch verlangt eine Grundlage für seine alten Institutionen, die es ihm ermöglicht, „dem Schicksale entgegenkommen" zu können, und er verschmäht die alte Grundlage, die ihn zwingt, ihm widerstreben zu müssen, was zwecklos ist, weil er es nicht kann. Er verlangt allerdings Freiheit, aber wie diese Freiheit aufzufassen sei, zeigt deutlich eine Hyperbel, bis zu der HEBBEL sich versteigt: „Der Mensch, der stirbt durch den blofsen Gedanken, zu sterben, hat seine Selbstbefreiung vollendet. Vielleicht gelingt diese Aufgabe in einem höheren Kreise"[2] (T. I. 191 o.). Er setzt dieser Sentenz die erklärenden Worte voran: „Der Geist soll den Körper durch den Gedanken vernichten." Damit wird kein „freies Menschentum" oder dergleichen verkündet, sondern ein notwendiges Ideentum. Schon bei Lebzeiten sollen wir den Monaden gleichen, die nicht von sich, son-

[1] Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzensetzen zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung äufsert; was thut der dramatische Dichter anderes, als dafs er diese Harmonie aufzeigt und sie an jedem Punkt, wo er sie gestört sieht, wieder herstellt? (T. II. 197 m.)

[2] Ähnlich: „Im Leben darf man den Tod fürchten, nur nicht in der Nähe des Todes" (T. I. 190 u.). Der Tod zeigt dem Menschen was er ist, wie schon öfters angeführt wurde, der Mensch soll ihn nicht als Zerstörung, sondern als Durchgangspunkt zu einer siegreichen Vollendung betrachten. Er hebt alle Widersprüche auf, das Gleiche thut die mit der Notwendigkeit identische Sittlichkeit, während die Religion diese Widersprüche nur verneint (ibidem). Dasselbe: T. II. 22 u.

dern nur von Gott wissen. Dafs die Gesellschaft so lebe, das ist der Traum der Kunst (T. II. 360 m.), ihn zu realisieren, die neue, ungeheuere Aufgabe der Menschheit; in den Dichtern aber träumt die Menschheit (T. II. 158 m.), und zwar von nichts anderm, als von der Lösung der grofsen Aufgabe. Das Ziel ist immer da und wird immer erreicht, es soll nur auf einem andern Wege erreicht werden; diesen Weg aber weist HEBBEL nicht. GOETHE hat ihn im Faust angedeutet, ist aber auf ihm stehen geblieben, ohne ihn zu Ende zu gehen. Wir werden in der Besprechung über die Tragödie der Zukunft davon zu handeln haben. HEBBEL präcisiert in seiner Tragödie nur das Ziel. Dieses ist Aufgehen in die Einheit der Idee. Da sich aber aus diesem metaphysischen Begriff Normen, nach denen in der Tragödie diese Einheit hergestellt wird, nicht ableiten lassen, so wird, wie ich schon sagte, die Idee mit der Gattung, mit der Menschheit, identificiert, wonach als allgemeinste Norm aufzustellen ist, dafs der Mensch in der Menschheit aufgehen, ihr allein leben soll, nicht sich, auch nicht andern. Daraus folgt, da Menschheit und Idee Wechselbegriffe sind, dafs von einem Fortschritt der Menschheit nicht geredet werden kann, sondern „dafs der Fortschritt ausschliefslich in's Individuum verlegt ist“[1] (T. II. 430 o.); es werde zur Monade, was soviel heifst, als: es werde das nützlichste Mitglied der Gattung. Immer nützlichere Mitglieder der Menschheit werden die Individuen werden, und die minder nützlichen werden den nützlichern, und nützlichere den nützlichsten weichen müssen — im Interesse der Gattung.

Wenn HEBBEL den Dichtern zuruft, sie sollen das Leben in seiner „Gebrochenheit“ darstellen, so bedeutet „Gebrochenheit“ nicht soviel, als dafs es einem Individuum schlecht geht (das ist gleichgültig), sondern soviel, als dafs auf irgend eine Weise die Gattung zu kurz kommt, der sittliche Zustand der Menschheit eine Beeinträchtigung erfährt, d. h. die Einheit der Idee gehindert wird, sich zu konstituieren. In der „Maria Magdalene“ geschieht dies dadurch, dafs Klara und der Sekretär notwendig nicht dazu kommen, eine sittliche und im Interesse der Gattung nützliche Ehe zu schliefsen. Sie wollen und sollen von Gottes- und Gattungs-

[1] An diesen Fortschritt glaubt HEBBEL unbedingt und führt ihn gelegentlich als Argument gegen den Materialismus an (T. II. 446 m.); er mufs an ihn auf seinem Standpunkte ebenso glauben, wie an sein Ziel, die reductio ad essentiam im Monadenreiche, wenn das All kein „Wahnsinnstraum“ sein soll (T. II. 81 u., 32 o.). „Die Masse macht keine Fortschritte“ (T. I. 105 u.). Vgl. T. I. 215 u.

wegen sich heiraten, aber durch viele Einseitigkeiten und Gebundenheiten, die alle notwendig[1] bedingt sind, wird es vereitelt. Das ist die „Gebrochenheit“, die der Dichter ergriffen und dargestellt hat. Würde ihre Ehe geschlossen, so wäre der Gattung und der Idee genügt. Da diese Ehe aber notwendig nicht zu Stande kommt, also der Gattung und der Idee auf diese Weise nicht genügt wird, so mufs ihnen auf eine andere Weise genügt werden, welche uns durch Verlauf und Resultat der Tragödie offenbart wird.

Von einer reformatorischen Tendenz kann demnach allerdings gesprochen werden, nur zielt diese Reformation nicht auf etwas derartig Futiles ab, als, ihren thatsächlichen, metaphysischen Endzwecken gegenüber, freiere Auffassungen von Sittlichkeit sind.

Der Weg, der in der „Maria Magdalene“ zur Erreichung des Zieles eingeschlagen wird, ist freilich ein grauenhafter, und man kann sagen, dafs ein freundlicherer und weniger schrecklicher wünschenswert gewesen wäre, und auch insofern von einer reformatorischen Tendenz reden. Das heifst aber schon, von der rein ideellen Betrachtungsweise sich einer mehr individuellen zuwenden. Bamberg trifft den Kern der Sache, wenn er Vischer's Ansicht, der das für „tendenziöse Absicht“ (Jahrbücher I. 149 m.) hielt, was das Symbolische ist, als „empirische“ (= individuelle) Auffassung ablehnt. Ebenso opponiert er mit vollstem Recht gegen die didaktische Absicht, die Vischer der „Maria Magdalene“ unterlegte, und zwar deshalb, weil die Tragödie „mehr“ enthalte, als eine derartige Absicht (ibidem 150 o.). Ebenso äufsert sich Rötscher (II. 146 o. m.), jedoch sind seine, sowie Bamberg's Betrachtungen in höchst allgemeinen Ausdrücken gehalten, welche den hier dargelegten Zusammenhang eigentlich nur dem verständlich machen, der mit Hebbel's Theorie bereits bekannt ist.

Die Tragödie predigt in ihrer Totalität keine freie Sittlichkeit, keine Reform, sondern sie zeigt ein grofsartiges Lebensbild, das sich über das Individuelle erhebt und die in ihrer Einheit ungetrübte Idee symbolisiert. Der Rest ist keine Belehrung, keine „Moral“, sondern eine tiefe Einsicht durchaus objektiver Art, d. h. er soll es sein. Sich bekämpfende und einander notwendig zu

---

[1] „Wer erführe es nicht jeden Tag, dafs die menschliche Natur äufserst einseitig ist, aber wie lange währt es, bis man erkennt, dafs sie das mit Nothwendigkeit ist“ (Br. N. I. 234 o.).

Fall bringende Gewalten, tief ineinander verflochten, sich bedingend und beschränkend, zerreiben sich gegenseitig und zeigen uns durch Kampf und wechselseitige Korrektur das Gesetz, „welches die Welten regiert", zeigen uns den Menschen

„in jener erhabenen Stunde,
Wo ihn die Erde verläfst, weil er den Sternen verfällt." (W. VIII. 61 o.)

Belehrungen aber, diesem oder jenem Princip zu folgen, Moralia und dergleichen, zeigen den Menschen nur in seinen Beziehungen zu dem „Gesetz, das ihn selbst erhält" (ibidem). Der Tragöde hat aber, nach den angeführten Distichen, den Menschen dann zu packen, wenn dieses Gesetz ihn verläfst, und er dem höhern verfällt. Menschennatur und Menschengeschick, wie sie sich wechselseitig bedingen, soll er darstellen. Diese können von einer Tendenz getragen sein, und ihre Betrachtung kann nebenbei Belehrendes enthalten, aber bei Tendenz und Belehrung haben wir nicht stehen zu bleiben, sie sind nicht der Zweck der Darstellung, denn sie offenbaren nur Vergängliches und nichts Ewiges im Sinne Hebbel's. Vielleicht ist das mit folgender Betrachtung gemeint: „dafs die Idee im Kunstwerk nur ihr Licht, nicht ihre Wärme gebe, dafs sie es erleuchte, nicht verbrenne!" (T. II. 280 m.).[1] Wie könnte sich die Mahnung, die Hebbel an den Tragöden in jenen Distichen richtet, damit vertragen, dafs das Resultat der Tragödie, der letzte Überblick, den sie gewährt, eine Belehrung ist, eine Aufforderung, uns dem Ewig-Gestrigen zu entringen (Maria Magdalene), die alten Bräuche und Sitten zu ehren (Gyges), oder, uns der Autorität des Staates zu fügen (Bernauer)?[2] Wäre dann die Tragödie die geforderte Darstellung des „Lebensprocesses an sich"? Der letzte Sinn der Tragödie, mag er nun deutlich zum Ausdruck kommen oder nicht, ist kein didaktischer, sondern ein das Leben in seiner Gesammtheit und seinem innersten Wesen überblickender, eminent philosophischer.

Im Anschlufs an Bamberg's höchst verdienstvolle, wiewohl nur dem Eingeweihten vollkommen verständliche Interpretation der „Maria Magdalene" in Rötscher's Jahrbüchern sei mir eine Bemerkung persönlicher Art gestattet. Meine Ausführungen über diese

---

[1] Aus der Idee als solcher kann keine Tendenz fliefsen, nur aus der Gattung, und wir erinnern uns, dafs Hebbel Idee und Gattung (Menschheit) identificiert. Licht = daraus abgeleitete, objektive Erkenntnis; Wärme = Tendenz, Regel.

[2] Vgl. Br. I. 411 m.

Tragödie waren in ihren Grundzügen längst fertig und niedergeschrieben, als ich Bamberg's Aufsatz zur Hand nahm, und es hat mir zu grofser Genugthuung gereicht, hinterher eine Bestätigung meiner Ansichten bei demjenigen Freunde Hebbel's zu finden, der zur Zeit, in der das Trauerspiel und die Vorrede dazu geschrieben wurden, mit Hebbel in engem Verkehre stand. Es ist mir bei der Abfassung der vorliegenden Arbeit öfters so ergangen; ich hatte z. B. den Gottesbegriff Hebbel's längst aufgestellt, als ich in meinen Notizen unter anderen Definitionen und Umschreibungen Hebbel's die fand, dafs Gott das Selbstbewufstsein der Idee sei. Es will dies an und für sich nichts sagen, indessen habe ich darin eine gewisse Gewähr dafür erblicken zu dürfen geglaubt, dafs ich bei Definitionen und Bestimmungen, die aus einer Kombination verschiedener Grundsätze Hebbel's abgeleitet worden sind und die bei ihm einen klaren Ausdruck nicht gefunden haben, im grofsen und ganzen das Richtige getroffen habe.

3. Die Versöhnung. Religiöser und kommunistischer Standpunkt.

Eine reale Versöhnung giebt es im Drama nicht, sondern nur eine ideale, d. h. eine Versöhnung in der Idee, „denn das Allervernünftigste für das Individuum kann das Allerunvernünftigste für das Universum seyn“ (T. II. 85 u.).

Es kommt also durchaus nicht darauf an, dafs jeder Halunke seinen Galgen findet, und zu der Bemerkung, „es ist doch eine Versöhnung, wenn im Drama die Bösen zu Grunde gehen“, fügt Hebbel hinzu: „Nun ja, in dem Sinn, worin der Galgen ein Versöhnungspfahl ist“ (T. II. 85 u.). Er ist aber kein Versöhnungspfahl, sondern ein Pfahl der Strafe, ein Wahrzeichen der strafenden, irdischen Gerechtigkeit und rächenden Vergeltung, die Menschen kraft menschlicher Satzungen an Menschen üben. Hebbel spricht aber im Ernst nie von einer „strafenden“ oder „rächenden“ Idee, sondern nur von einer solchen, die getrübt und in ihrer Reinheit wieder hergestellt wird, oder von einer Menschheit, die sich selbst korrigiert, und das Symbol jener ist, und wenn ich hier zuweilen von einer Strafe oder einem Strahl der Rache gesprochen habe, der einen Schuldigen trifft, so weifs der Leser, wie das zu verstehen ist. Wohl aber spricht Hebbel von einer Schuld, die als Mafslosigkeit bezeichnet wird. Bei dem Wort Schuld denkt man unwillkürlich an eine injuria und an eine Strafe im Sinne eines Strafgesetzbuches, was denn die Einsicht in die thatsächlichen Verhältnisse des Hebbel'schen

Dramas von Grund aus trübt und verwirrt, zumal, da eine Schuld oft mit einer That zusammenfällt, die für sich als injuria bezeichnet werden kann. So ist denn der Ausdruck „Schuld" unter den verwirrenden und ungeschickten Ausdrücken,[1] deren HEBBEL sich bedient, der allerungeschickteste. Nimmt man hierzu seine aphoristische Darstellungsweise und seine aufbrausende Unfügsamkeit, infolge welcher er litterarische Zeitgenossen direkt vor den Kopf stieſs, was das bei HEBBEL so nötige, liebevolle Eingehen auf seine Ansichten von vornherein ausschloſs, so kann man sich einen guten Teil der Unfreundlichkeit und des Miſsverstehens erklären, über die er sich bei seiner Zeit zu beklagen hatte.[2] Wenn wir uns hier des Ausspruches LACHMANN's erinnern: „sein urtheil befreit nur wer sich willig ergeben hat",[3] so werden wir sagen müssen, daſs HEBBEL selbst diese Befreiung dadurch verhinderte, daſs er die Willigkeit des sich Ergebens ebensosehr erschwerte, als er sie wünschte und als er ihrer bedarf.

In Bezug auf die Versöhnung sei noch eine nicht uninteressante Bemerkung angeführt. In einem Briefe an ENGLÄNDER spricht er von einem religiösen und einem kommunistischen Standpunkt im Gegensatz zu seinem hier dargelegten idealen, im Sinne einer Versöhnung in der Idee, und sagt, das indische Kastenwesen, der römische Sklavenkrieg mit Spartakus, der deutsche Bauernaufstand u. s. w. könnten nur vom religiösen oder kommunistischen Standpunkte aus Tragödien ergeben, „denn der religiöse kennt eine Schuld des ganzen Menschen-Geschlechts, für welches das Individuum büſst, und der communistische glaubt an eine Ausgleichung. Ich kenne die eine nicht und glaube nicht an die andere" (Br. II. 187 u.). Unter der kommunistischen „Ausgleichung" ist hier natürlich nur eine solche innerhalb der individuellen Sphäre zu verstehen, Gütergemeinschaft, Menschheitsbeglückung nach Art einer allseitig befriedigenden Vergeltung im Sinne eines Richterspruches, von der in der HEBBEL'schen Tragödie, die durchaus ins übersinnliche Gebiet hinübergreifen will, gar keine Rede sein kann.

---

[1] Der Ausdruck „Versöhnung" ist hier zu erwähnen.

[2] Es ist hierbei nicht zu übersehen, daſs die Schwierigkeit des Verständnisses der Aphorismen HEBBEL's für uns eine gröſsere ist, als sie es für seine Zeitgenossen war, die, soweit sie philosophisch gebildet waren, die Philosophie ihrer Zeit kannten, und denen die von HEBBEL zum Teil adoptierte Terminologie derselben geläufiger war, als sie es uns heutzutage ist.

[3] Vorrede zum Iwein IV. o.

Ich sage „hinübergreifen will"; wir werden in unseren Betrachtungen über die Tragödie der Zukunft noch sehen, wie HEBBEL aus seinem azurblauen Himmel, der groſs und geduldig ist, plötzlich auf die graue Erde herabspringt, den staatlich koncessionierten Kindermord zur Verhütung der Übervölkerung und Not empfiehlt und ein allgemeines Wohlbefinden der Menschheit herbeiwünscht. Aber er vergiſst seinen metaphysischen Himmel dabei keineswegs: die Menschheit soll sich wohl befinden, nicht der Mensch, die Gattung soll um der Gattung willen beglückt werden, nicht das Individuum. Wir erinnern uns, wie sehr er den Primat der Gattung betonte: „Das Gute existirt in der Gattung, das Böse nur in den Individuen" (T. II. 488 o.). Das alles klingt sonderbar, aber es ist sehr einfach zu erklären. Die zur Einheit in sich selbst gelangende Idee ist das Ziel aller Ziele, dem Dichter aber, der das Leben selbst ergreift und darstellt, ist die Idee die Menschheit. Welche ethischen Grundsätze sollten auch aus einer sich in sich selbst bespiegeln und sich selig in sich schaukeln wollenden Idee abgeleitet werden können? Die ungetrübte Idee ist ihm also die kraftvoll und ungestört bestehende Menschheit als solche, als Einheit, als Gattung. Hier scheint doch mehr das Leben aus der Metaphysik hervorzugehen, als diese aus jenem, wie HEBBEL ausdrücklich verlangt hatte. Es giebt nur eine Notwendigkeit, die, daſs die Welt besteht, so hieſs es, wie es aber den Menschen darin ergeht, das ist gleichgültig, sie sind wie die Blätter am Baume; der Baum soll leben und bestehen, die Blätter mögen die Winde verwehen; die Welt hat der Menschen genug, der Baum der Blätter (T. II. 32 o.). Also: vivat genus pereat individuum! Man möchte hierzu als Glosse die letzten Worte an den Rand schreiben, die SCHOPENHAUER notiert hat: „... ich möchte nur wissen, wer etwas davon hat".

Aber nach dem Tode, im geläuterten Monadenreiche? Die vollkommenen Wesen wissen nichts von sich, nur von Gott (T. II. 80 u.), also nur von der sich in sich selbst bespiegelnden Idee. Dann freilich wird man es dem Menschen nicht verübeln können, wenn er mit VOLTAIRE sagt: „Je ne sais pas ce que c'est que la vie éternelle, mais celle-ci est une mauvaise plaisanterie." —

Was hier hervorzuheben ist, ist der principielle Unterschied des HEBBEL'schen vom religiösen und kommunistischen Standpunkte in Bezug auf die Versöhnung. Da er einen auſserweltlichen Gott ablehnt, sind die Schöpfung und die Menschheit, die in ihrer Totalität, als Gattung, gleich der Idee selbst ist, gott-

erfüllt, seinsollend und gut,[1] also kann von einem Frevel der Menschheit nicht gesprochen werden, womit der religiöse Standpunkt abgelehnt ist. Die kommunistische „Ausgleichung" geht auf Wohlbefinden des Individuums, welches der HEBBEL'schen Versöhnung der Gattung gegenüber gar nicht in Betracht kommt, und in dessen Wohlbefinden eher ein Frevel, als eine Versöhnung zu erblicken ist.

4. Die tragische Schuld.

Über die tragische Schuld im Sinne HEBBEL's können wir jetzt folgendes aufstellen:

Sie kommt allererst durch eine symbolisierende Betrachtungsweise zu Stande, welche in den im Drama auftretenden Personen den, je nach Stand, Ansichten und Gesinnung, durch sie repräsentierten Teil der Menschheit erblickt, und ferner wird sie kontrahiert durch eine als notwendig anzusehende Lebensäufserung schlechthin, d. h. durch eine That, eine Unterlassung, durch die blofse Existenz. Demnach wäre sie folgendermafsen zu definieren: Sie ist eine aus dem jeweiligen Welt- und Menschenzustand notwendig entspringende Lebensäufserung eines für seinesgleichen stehenden Individuums, die einer symbolisierenden Betrachtungsweise, nach Mafsgabe des jeweiligen Welt- und Menschenzustandes, die Menschheit in ihrem ungestörten Fortbestehen zu gefährden scheint und damit dem Princip der Selbsterhaltung der Menschheit, in der im letzten Grunde die Idee selbst erblickt wird, zuwiderläuft.

Es ist damit nicht gesagt, dafs der jeweilige Welt- und Menschenzustand ein guter oder schlechter zu sein braucht, ebensowenig, wie die Lebensäufserung. Durch das Setzen der Menschheit als Einheit, die gefährdet wird, und dadurch, dafs das Wohl und Wehe des Einzelnen belanglos ist, erklärt es sich, dafs es bedeutende Gradunterschiede der tragischen Schuld nicht giebt, und dafs das Vernichten der ganzen Menschheit durch Vergiften der Atmosphäre, was eine Gefährdung ausschliefst, keine Sünde ist; die Selbstkorrektur kann dann nicht mehr erfolgen, sie ist immanentes Moralprincip und fällt mit ihrem Träger, der Menschheit, weg.

---

[1] Dafs die Welt als Gottes Sündenfall bezeichnet wurde, kann natürlich nicht entgegengehalten werden, da Gott durch die Schöpfung von sich selbst abfiel, also immer noch Gott blieb, was alles mit dem abstrakt monistischen Standpunkte zusammenhängt.

Störung und Korrektur sind ein Lebensprocefs der Menschheit, beide sind Atemzüge derselben, und die sittlichen Ideen werden von HEBBEL treffend als „eine Art Diätetik des Universums“ (T. II. 61 u.) bezeichnet. Er hätte sagen sollen „der Menschheit“ oder der „Idee“, weil durch sie die Idee zur Einheit und die Menschheit, die tragisch mit der Idee identificiert wird, zu fest in sich gegründetem Bestande gelangt. Doch ist „Universum“ nicht falsch, wenn man den grofsen Naturzusammenhang im Auge hat, dessen immanentes Gewissen Gott ist.

Eines aber sieht man deutlich; die oberste Instanz für das „Schuldig“, das einer That zugesprochen wird, ist der Dichter selbst. Freilich hat HEBBEL gut für ihn gesorgt: er ist „Bewufstsein der Welt“.

5. Die für HEBBEL charakteristische Inkongruenz von Symbol und zu Symbolisierendem.

a) Beispiel der „Maria Magdalene“.

HEBBEL sagt, ein echtes Drama habe, wie grofse Gebäude, ebensoviele Gänge und Zimmer über, als unter der Erde, und gewöhnliche Menschen kennen nur jene, der Baumeister auch diese (T. II. 116 m.). Ich hoffe, einige dieser Gänge und Zimmer unter der Erde aufgezeigt zu haben.. Diejenigen, die über der Erde liegen, also die Anekdote, die die „wahre Handlung“, welche vielfach gar nicht geahnt wird (W. X. 56 o.), in sich trägt, interessiert uns hier nur insofern, als eine ganz specifische Wirkung von ihr ausgeht.

Auf dem Wege der Überlegung kommen wir allerdings schliefslich zur Einsicht und Versöhnung, läfst man aber das Trauerspiel unmittelbar auf sich wirken, liest oder sieht man „Maria Magdalene“, ist man also vorwiegend mit dem Gefühl beteiligt, so kommt die symbolisierende Betrachtungsweise nicht gegen das schneidende Weh auf, von dem man erfafst wird, da überwiegt die „kümmerliche Theilnahme am Einzelgeschick“ (W. X. 63 m.), man empfindet keine Versöhnung, sondern hat einen äufserst peinlichen Eindruck, dessen niederdrückende, beklemmende Seite allein eine gewisse Empörung einerseits und eine Rührung und Wehmut[1] anderseits nicht aufkommen läfst; das Ganze wirkt, wie eine gewaltsame und misèrenhafte Quälerei. RÖTSCHER weist auf den erhebendern Eindruck des

---

[1] Vgl. hierzu „Späne aus Mar. Magdal.“ Klara: O die Welt u. s. w. (T. II. 103 o. m.)

Hamlet und Lear hin (Jahrbücher II. 153 u., 154 o.). Äufseres Geschehen und innerer Vorgang decken sich hier für das Gefühl nicht, die Inkongruenz der Idee des Dichters und des sie verkörpernden Materials tritt scharf hervor, was sich in einer Versöhnungslosigkeit äufsert, die nicht hinweg zu disputieren ist, wenn auch der Dichter meint, nur eine triviale Auffassung könne sie erblicken (Br. II. 306 m.). Hebbel sagt einmal, der Untergang des Don Carlos sei entsetzlich und wahnsinnig (T. II. 58 m.); wir müfsten demnach von dieser Tragödie einen schaudererregenden Eindruck empfangen, aber „Maria Magdalene" wirkt bei weitem versöhnungsloser. Schon wenn der Vorhang nach dem ersten Akt fällt, empfindet man das; „was soll nun noch kommen," so frägt man sich. Ich will indessen zugeben, dafs man sich auf dieses Stück, wie überhaupt auf Hebbel'sche Tragödien, wenn ich so sagen darf, trainieren kann, man kann speciell an „Maria Magdalene" Betrachtungen knüpfen, wie wir sie hier angestellt haben, man kann sich in den Gedanken der Selbstkorrektur hineinleben, und der Eindruck wird ganz gewifs ein anderer sein; ob er aber ein befreiender werden wird, das ist sehr die Frage, ob eine tiefe Befriedigung über uns kommen wird, das wage ich nicht zu behaupten. Und Hebbel verlangt von der Tragödie beides. Aber ein solches sich Hineinleben in ein ganzes philosophisches System würde für den Zuschauer eine Vorbereitung bedeuten, die der Dichter einmal von keinem Menschen billigerweise verlangen kann, und die anderseits ein unbefangenes Aufnehmen des Kunstwerkes ausschliefst. Bamberg, der mit Hebbel in den gleichen Ideen lebte, kann allerdings sagen, dafs wir in der „Maria Magdalene" eine „absolute Kongruenz von Idee und Bild" zu bewundern haben (Jahrbücher I. 149 o. m.). Von einer solchen ist in der That zu reden, aber sie ist für den Leser oder Zuschauer nur dann vorhanden, wenn er sich an der Idee des Pantragismus und am Gedanken der Selbstkorrektur gewissermafsen hypnotisiert hat, und zwar dermafsen, dafs er durch nichts aus seinem Zustand herausgeworfen wird. Dafs die Mühe eines derartigen Versuches durch den Genufs belohnt werden würde, soll durchaus nicht geläugnet werden, ich bin fest überzeugt, dafs der Eindruck der Tragödie unter der vollständig erfüllten, gedachten Voraussetzung ein ganz gewaltiger und höcht bedeutender sein würde. Indessen können wir mit derartig qualificierten Bedingungen hier nicht rechnen. In Leben und Geschichte, sofern sie sich tragisch betrachten lassen, wird das Schicksal ein Deficit mangelnder Kongruenz durch Not-

wendigkeit und Unabwendbarkeit decken, aber in der Tragödie, in der der Dichter selbst das Schicksal ist, wird es ihm unweigerlich auf die Rechnung gesetzt, wenn es ihm nicht gelingt, die rohe, äufsere Notwendigkeit in die innere aufzulösen und im sterblichen Menschen den unsterblichen Geist zum Sprechen zu bringen. So sagt Hebbel selbst, die Kunst habe „scharfe und ganze Umrisse“ zu bringen, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen wolle, während die Natur sich mit halben begnügen könne, da es für sie keine Rolle spiele, ob und wie sie verstanden werde, und da sie ihre Beglaubigung nicht erst zu erringen brauche (W. X. 17 o.).[1] Zum Teil erklärt sich eine mangelnde Kongruenz auch aus der pathologischen Nähe, in der gerade Hebbel zu seinem Gegenstande steht.[2] Dafs er in der „Maria Magdalene“ eine Kongruenz erreicht zu haben glaubte, ist eigentlich selbstverständlich. Dieses Stück, so schreibt er aus Paris, sei der Form nach das beste, was er bis jetzt geschrieben habe, äufsere und innere Motive seien bis zur völligen Unzertrennlichkeit ineinander verflochten und das sei die höchste Aufgabe des Dramas (Br. I. 233 m.). Dafs er für sich allein eine Berechtigung hatte, von einer erreichten Kongruenz zu sprechen, das mufs ihm unbedingt zugestanden werden, auch für Bamberg war dieselbe vorhanden, andere hingegen werden sie kaum voll empfinden, wenn sie auch sehr wohl konstruierbar ist.

b) Äufserung Volkelt's über die Inkongruenz und Eigenart derselben.

Mit Recht dehnt Volkelt in seiner Ästhetik des Tragischen den Vorwurf der Inkongruenz auf sämmtliche Dramen des Dichters aus: „Läfst man sich von Hebbel sagen, welch grübelnden Tiefsinn er in seinen Dramen darstellen wollte, so ist man erstaunt über die weite Kluft zwischen diesen Absichten, die er verwirklicht zu haben glaubte, und dem thatsächlichen Eindruck, den seine Stücke auf den unbefangenen Leser hervorbringen“ (Volkelt, Ästh.

[1] Im Tagebuch sagt er, „dafs, wenn das Leben jegliche seiner Erscheischeinungen unmittelbar durch sich selbst beglaubigt, die Kunst einer Bürgschaft bedarf, dafs sie nur aus der Ordnung der Menschenseele und des Weltalls und der Kongruenz zwischen beiden schöpfen kann“ (T. I. 76 u.). Vgl. Br. N. I. 254 m. (Weltgeschichte.)

[2] Er hat das empfunden, wenn er die mit der Unabhängigkeit vom darstellenden Subjekt wachsende Bedeutung der Darstellung hervorhebt (T. II. 114 u.). Ebenso W. X. 48 u.

d. Tr. 170 m.). Ich weifs indessen nicht, ob es richtig ist, das, was Hebbel darstellen wollte, nämlich das sich aus sich selbst verschiebende und sich wieder herstellende sittliche Gleichgewicht der Welt, als „grübelnden Tiefsinn“[1] zu bezeichnen. Volkelt fügt hinzu, dafs alle Reflexionen des Dichters, die, in seiner Dichtung zur Anschauung zu bringen, ihm nicht gelang, für das geforderte Eingehen auf seinen sittlichen Anschauungskreis völlig abseits liegen bleiben (ibidem m.) Er sagt ferner, dafs man Hebbel Wucht des dichterischen Schaffens nicht absprechen könne, dafs jedes Wort eine herausgehobene Bedeutung haben solle, dafs man aber dennoch das Herrschen der grofsen Schicksalsmächte auffallend wenig herausfühle, dafs die Kraft des Schaffens zum Teil in betont subjektiver Form zurückbleibe (ibidem 111 u.).[2] Dem ist ganz entschieden beizustimmen. Man mufs bei Hebbel immer über das dargestellte Individuum weg- oder durch dieses hindurchsehen. Dieses Verfahren hat, wie Hebbel lobend hervorhebt, Shakespeare durch seine Darstellungskunst sehr erleichtert, „weil in diesem Dichter die beleidigende subjective Willkür so ganz wegfällt, dafs uns sein Individuum völlig verschwindet u. s. w.“ (T. II. 179 u.).[3]

Ein Ausspruch Laube's sei noch angeführt; er sagte zu Hebbel: „Wenn Sie bei der Wahl Ihrer Stoffe nicht immer erst zwei Drittel Ihrer Kräfte aufbieten müfsten, um dem Publikum den Gegenstand appetitlich zu machen, so würden Sie mich, Gutzkow und uns Alle so darnieder werfen, dafs wir nie wieder aufstehen könnten“ (T. II. 544 o.). Hebbel giebt zu, „etwas Wahres“ in diesem Ausspruch gefunden zu haben. Zum „appetitlich Machen des Gegenstandes“ gehört auch das Übertragen und Übersetzen der eigenen Idee in einen äufsern Vorgang, das Gestalten des Symbols, das Verleiblichen alles Geistigen. Ideen und Gedanken allein machen den vollendeten Dichter noch nicht, er mufs auch die Fähigkeit besitzen, sie auszusprechen, und zwar so, dafs sie verstanden werden, was noch lange nicht besagt, dafs er sie popularisieren soll.

---

[1] Wir haben allerdings, um das Gewollte zu erkennen, mit einem grübelnden Tiefsinn vorzugehen.

[2] Daher auch der Vorwurf der Darstellung des Pathologischen.

[3] Dies ist aufserordentlich gut gesagt: sobald wir in den Kreis pantragischer Betrachtung eintreten, bekommen die Dinge ein anderes Gesicht, eine andere Sprache wird hier geredet, alles Individuelle tritt zurück und hat nur noch Bedeutung als „ein an dem Ewigen und Einen hervortretendes und von diesem unzertrennliches Farbenspiel“, als notwendige Äufserung der sittlichen Substanz.

Hebbel ist ein Mann mit einer schweren Zunge; der Eindruck ist ein höchst bedauerlicher, wenn man sieht, wie er sich rastlos plagt, sich verständlich zu machen. Es gilt dies auch von seinen theoretischen Schriften. Wenn man sein System in seiner Gesammtheit erfaſst hat und überblickt, so wird man zugeben müssen, daſs es durchaus nicht übermäſsig kompliciert und unaussprechlich schwierig ist. Liest man aber dann seine Abhandlungen, so ist man erstaunt, zu sehen, welche Schwierigkeiten ihm die Wiedergabe seiner eigenen Gedanken macht, in denen er noch dazu unausgesetzt lebte. Es liegt etwas Gequältes in den stammelnden Bemühungen seiner intrikaten Perioden, sie gleichen der von ihm tragisch dargestellten schrecklichen Gebundenheit des Lebens in die Einseitigkeit, die sich hier als Gebundenheit in eine zähe und schwerfällige Dialektik äuſsert. Dazu kommt die Unfähigkeit oder der Widerwille, übernommene Begriffe, die rastlos durcheinander gejagt werden, zu erklären. Es ist zu verstehen, wenn er sagt, eine Abhandlung koste ihn mehr, als eine Tragödie.

Das Charakteristische für den Dichter Hebbel ist, daſs er seine zu verleiblichende Idee aufs innigste erfaſst, aber in der durch sie gebotenen, symbolisierenden Betrachtungsweise einseitig verharrt, er bleibt zu sehr Dichter in seinem Sinne und vergiſst darüber den Zuschauer, er steht als gestaltender Dichter nicht über seiner Idee, sondern mitten in ihr, und alle Gestalten, die er ererfaſst, zieht er zu sich hinauf in sein Monadenreich; er ist auch hierin der Antipode Shakespeare's, der aus seinem Himmel herabsteigt, mit seinen Götterhänden in das Leben greift und alles, was er berührt, vergoldet, anstatt es mit metaphysischen Fäden zu überspinnen.

Daſs mit dem hier Gesagten der „Maria Magdalene“ nichts von ihrem hohen Wert abgesprochen sein soll und kann, ist selbstverständlich; ich glaube vielmehr, daſs sich nach den aufgestellten Gesichtspunkten ihre Vorzüge besser würdigen lassen werden. Sie ist, wie auch Bartels hervorhebt, durchaus „groſse Tragödie“, sie ragt gewaltig in unsere Zeit hinein und entbehrt nicht jenes mächtigen Zuges, der dichterischen Schöpfungen eine über vorübergehende Strömungen hinausreichende Dauer sichert. Was meine persönliche Ansicht betrifft, so würde ich sie mit der „Judith“ an die Spitze aller Produktionen des Dichters stellen, obschon ich weiſs, daſs ich mich dadurch in einen Widerspruch zu Hebbel selbst setzen würde. Vgl. Br. II. 41 o.

Die Forderung, dafs die Idee im ersten Akt eines Dramas als zuckendes Licht erscheinen müsse, im zweiten als Stern, der mit Nebeln kämpft, im dritten als dämmernder Mond, im vierten als strahlende Sonne, die keiner mehr wegläugnen kann, und im fünften als verzehrender und zerstörender Komet (T. II. 37 u., 38 o.), diese Forderung hat er, das mufs zugestanden werden, treulich erfüllt, für jeden, der diese Idee erkannt hat.[1]

c) Hinweisung auf die „Julia".

Dafs HEBBEL's Figuren vielfach zu sittlichen Symbolen ausarten, zeigt sich besonders deutlich in der „Julia". VOLKELT weist hierauf hin und sagt, dafs der tragische Eindruck mit dem Glauben an die Lebensfähigkeit der Personen schwindet, dafs diese den Eindruck des Ausgeklügelten und Herausgequälten erwecken, und dafs man hinter ihnen den auf Seltsames und Verschrobenes ausgehenden Dichter spürt (VOLKELT, Ästh. d. Trag. 353 m.). Wir haben hier, besonders in der grofsen Schlufsscene des letzten Aktes, keine Handlung lebendiger Menschen mehr, sondern nur noch eine Art Schachspiel mit HEBBEL'schen sittlichen Symbolen. Wer wird an alle diese Figuren, die Dienerschaft etwa ausgenommen, glauben? An den Vater, der Possen reifst, als er hört, seine Tochter, die er soeben vor den Augen der Welt sich anschickt, zu begraben, sitze unten im Wagen? Oder an den Grafen Bertram, der an sich selbst das Urteil vollziehen wird,[2] weil er die sittliche Idee dadurch beleidigt

[1] Im allgemeinen Teil über die Tragödie, im ersten Abschnitt über die Symbolik derselben, habe ich auf die Idee der Judith bereits hingewiesen (T. I. 207 m. u). Vgl. dazu T. I. 206, T. II. 418 u. und die Vorrede zu diesem Trauerspiel (W. I. 235/6). Die Idee der Genoveva ist „die christliche der Sühnung und Genugthuung durch Heilige" (T. I. 243 m.). Das Menschliche, fügt er hinzu, hat sich in den Charakter gerettet. Vgl. dazu die Vorrede (W. I. 236/7) und T. I. 232 u. (Golo), 249 o. (Genoveva), 293 u. Zur Julia (Br. N. I. 257 o. m., 407 u., 408 o.) und zum Trauerspiel in Sicilien (Br. N. I. 205 u.), auf das ich noch näher eingehen werde, vgl. T. II. 227/8. Zu Gregorio in letzterem T. II. 419 m. und W. XII. 163 u. das in Anknüpfung an ein Konzert der Patti Gesagte.

Die in Agnes Bernauer dargestellte Idee, dafs die Schönheit als solche bereits tragisch wirken könne, habe ich schon in Anknüpfung an Klara erwähnt. Vgl. T. II. 355 o., 358 u.

Im Übrigen sei auf die in der Ausgabe der Werke HEBBEL's mitgeteilten Vorworte und Anmerkungen zu den betreffenden Dramen oder Fragmenten verwiesen.

[2] „Eine erlaubte Art des Selbstmords. Ein Mensch vollzieht wegen Be-

zu haben glaubt, dafs er die Welt um einen Menschen betrog, d. h. sich selbst körperlich zu Grunde richtete? Oder gar an den Räuberhauptmann aus den Abruzzen, der sich plötzlich entschliefst, ein Büfserleben voll Not und Entbehrung zu führen, weil er einsieht, dafs er den Edelmut des Grafen verkannt hat?

Vom Standpunkte der ethischen Idee aus ist freilich alles motiviert und folgerichtig komponiert. Wer aber wird mit diesen Personen, besonders in der höchst gezwungen wirkenden Schlufsscene, fühlen? Diese mit grofsem Geschick herausgeklügelten Situationsverschiebungen werden kaum jemanden wahrhaft erschüttern und packen, die Gestalten sind hier ausschliefslich Symbole, betrachtet man sie nur einigermafsen individuell, so wirkt das Ganze geradezu barok, und, symbolisch betrachtet, lassen sie kalt, wenn nicht gleichgültig. Wir sollen aber mit fortgerissen und ergriffen werden, wie HEBBEL selbst zugiebt, wenn er auch das einseitige Aufgehen in der „kümmerlichen Theilnahme am Einzelgeschick" verwirft. Wir sollen empfinden und zugleich erkennen. Verhält man sich, da man im Empfinden gestört wird, erkennend, so wirkt das Stück, besonders gegen das Ende hin, wie eine Charade. Es ist klar, dafs hier von einer Kongruenz gar keine Rede sein kann.

d) Innerer Grund der Inkongruenz.

BAMBERG selbst giebt zu, dafs in der „Maria Magdalene" die Symbolik nicht sogleich in der äufseren Handlung sinnlich erscheine (Jahrbücher I. 137 m.), und HEBBEL sagt, eine Kongruenz sei nur selten und von den gröfsten Dichtern erreicht worden (W. X. 16 m). Es habe, so führt er aus, dieses Gebrechen nicht im Dichter, sondern in der Kunst selbst seinen Grund (W. X. 16 u.): das Leben zeigt die ewige Disharmonie zwischen Idee und Erscheinung, welche die Kunst durch sich selbst aufzulösen hat; der Faden, an dem es die Erscheinungen abspinnt, zieht sich ins Unendliche, die Kunst aber mufs abschliefsen, sie mufs ihn zum Kreis zusammenfügen. Dieses habe GOETHE im Auge gehabt, als er sagte, alle Formen der Kunst hätten etwas Unwahres an sich (W. X. 16 o.). Man wird dem,

leidigung der sittlichen Idee ganz in der Stille an sich selbst das Todesurtheil" (T. II. 3 u.)

Die Zeichnung vornehmer oder eleganter Menschen gelingt übrigens HEBBEL gar nicht; man vergleiche zum Grafen Bertram die erste Scene des Fragments „Die Schauspielerin" (W. VI. 239 ff.).

abgesehen davon, daſs es sich aus unseren bisherigen Betrachtungen ergiebt, beistimmen müssen.[1]

e) Überleitung zum speciellen Teil.

Hebbel hatte die Kunst eine zusammengepreſste Natur und die Natur eine auseinandergelaufene Kunst genannt (T. II. 144 o.). In seltenen Fällen, vorwiegend in groſsen Krisen (W. XI. 87 m.), rinnt auch die Geschichte zum Kunstwerk zusammen, wie er am Beispiele des Herodes (W. X. 109 ff. Br. N. I. 237 u., 238 o.) und des Struensee (W. X. 119 ff.) zeigt. Indessen ist dieser Krystallisationsproceſs nur ein partieller, benachbarte Lebensgebiete bleiben unbeteiligt, und anderseits liegen die Elemente eines solchen, als tragisch anzusehenden Vorganges verstreut auseinander, durch Jahre, durch Jahrzehnte getrennt, von vielen Menschen getragen, in weitverzweigten, vielverhäkelten menschlichen Verhältnissen hängend und durch sie verundeutlicht, verwischt, ja verschoben und in ihrer Entwickelung verhindert, von andern, sie kreuzenden, gestört — der im Kunstkrystall zusammengeschlossene Gehalt ist, verflüssigt oder verflüchtigt, weit verteilt. In Br. N. I. 254 m. bezeichnet Hebbel, gelegentlich einer nicht hierher gehörigen Betrachtung, die Weltgeschichte als eine Tragödie, deren Lösung nicht in unsern Gesichtskreis fällt. (Ähnlich W. XII. 7 u. Vgl. T. II. 518 m.)

Die künstlerische Phantasie gleicht einer Sammellinse, aber einer solchen von besonderer Beschaffenheit, die nur gewisse Strahlen durchläſst, nur von ganz bestimmten Dingen und Vorgängen, die über eine weite Fläche verstreut sind, ein zusammengedrängtes Bild giebt. Der Dichter hat einen Vorgang so zu koncentrieren, zu läutern, herzurichten und herauszupräparieren, daſs wir genötigt werden, ihn symbolisch zu betrachten, daſs wir in einem Einzelgeschick ein auf die treffendste Form gebrachtes allgemeines und in den Personen die Menschheit und ihre Idee erblicken. (Das Schicksal war die Idee der Welt genannt worden, d. h. das Schicksal, zur Einheit in sich, und damit der Idee, gebracht zu werden.) Es läuft, wie man sieht, alles darauf hinaus, eine symbolisierende

---

[1] Wir haben hierbei zu berücksichtigen, daſs das Ideal der absoluten Philosophie in der Kunst nicht das klassische, sondern das romantische, oder, wie Hegel es ausdrückt, die Präponderanz der Idee vor der Erscheinung war (Hegel, Werke X. 1, 103), daſs also ein überwiegendes Betonen der Idee weniger als Inkongruenz empfunden wurde, als dies heute der Fall ist.

Betrachtungsweise der Dinge herbeizuführen. Dafs dies erreicht werde, dafür ist der Dichter verantwortlich; der unbewufsten Darstellung im Leben kann es gleichgültig sein, „ob und wie sie verstanden wird", sie braucht sich ihre Beglaubigung nicht erst zu erringen (W. X. 17 o.), von der bewufsten Darstellung in der Kunst hingegen wird dies verlangt. Da es sich um eine Gestaltung des Lebensprocesses an sich handelt, ist es selbstverständlich gleichgültig, „ob eine in sich bedeutende, d. h. symbolische Handlung sich in einer niederen oder einer gesellschaftlich höheren Sphäre ereignet", „ob der Zeiger der Uhr aus Gold oder aus Messing ist" (W. X. 63 o.).

Es leuchtet ein, dafs der Dichter bei seiner zusammengedrängten und gesteigerten Darstellung, in der das restlose Aufgehen aller in Frage kommenden Lebenselemente als Ideal anzustreben ist, dafs er, um seinen Zweck zu erreichen, sich fast durchweg im Gebiete des Aufsergewöhnlichen bewegen, das Mafs des Wirklichen vielfach überschreiten und die Grenze des Möglichen zuweilen streifen wird. Er wird den Hauptcharakteren „ein das Maafs des Wirklichen bei weitem überschreitendes Welt- und Selbstbewufstsein" (W. X. 16 m.) verleihen müssen, was den nicht stören kann, der in den Personen nicht einzelne Individuen erblickt, sondern Vertreter, Spitzen der Menschheit und Produkte einer Zeit, die die Elemente und Resultate einer langen und bestimmten Entwickelung verkörpern. Ich habe nicht ohne Verwunderung bei Hebbel die Bemerkung vermifst, dafs der Kothurn und die Maske der griechischen Schauspieler als eine Unterstützung des Zuschauers zu betrachten sind, da er durch diesen ganzen Apparat von vornherein darauf aufmerksam gemacht werden mufste, dafs es sich hier nicht um gewöhnliche Menschen und Einzelgeschicke handelte. Auch mag die ungewöhnliche Sprache in Versen mit zum zu Stande Kommen der symbolisierenden Betrachtungsweise beitragen. Begünstigt hingegen wird ein Aufgehen in der individuellen Betrachtungsweise durch die grofse Natürlichkeit unserer modernen Darstellungsweise in Kostüm, Scenerie und Sprache; man glaubt oft, Leute auf der Bühne zu sehen, die eben von der Strafse hereingekommen sind, und denen man begegnen kann, sobald man das Theater verläfst. Doch das sind nur Äufserlichkeiten.

B. Specielles und Technisches.

I. Wie kann die Kongruenz erreicht werden?

Es frägt sich, welche Mittel der Dichter anzuwenden, wie er es einzurichten hat, damit eine Kongruenz von Idee und Bild erreicht werde. Eine Handlung soll einmal als durchaus wahrscheinliches Resultat eines individuellen Charakters und einer Situation erscheinen, also individuell glaubhaft sein, und es mufs anderseits eingesehen werden, dafs sie als Äufserung eines Teils der Menschheit, nach Mafsgabe des zu vergegenwärtigenden Welt- und Menschenzustandes, notwendig und unausbleiblich war. Die That, Unterlassung oder Äufserung, die eine Person als Teil der Menschheit notwendig thun mufste, darf die Wahrscheinlichkeit der individuellen Äufserung, mit der sie zusammenfällt, nicht erschüttern, und der glaubhafte, individuelle Entschlufs, gerade so und nicht anders zu handeln, mufs derart sein, dafs er, auch symbolisch betrachtet, als notwendig und unausbleiblich erscheint. Dementsprechend sagt Hebbel, es seien in einer zwei Personen zugleich auf der Bühne (T. II. 61 m.), und spricht von unzertrennlich ineinander zu verflechtenden äufsern und innern Motiven (Br. I. 233 m.). Eine That mufs frei und notwendig zugleich sein. Frei ist hier nicht im strengen Sinne zu verstehen, sondern so, dafs die That lediglich aus dem Individuum erfolgt, dafs sie also den Anschein persönlicher Freiheit trägt, den jede That besitzt; notwendig ist sie im symbolischen Sinne. Dadurch aber, dafs sie als symbolisch notwendige That wieder eine andere notwendig hervorruft, und so fort, dadurch erscheint der Mensch als Glied des Ganzen, diesem untergeordnet und dienstbar, und die Menschheit als Trägerin der sittlichen Bewegung des Ganzen, der sittlichen Weltordnung, des immanenten Moralprincips, und erst dadurch werden die Personen in den tragischen Kreis erhoben.

a) Schwierigkeit, bestimmte Regeln aufzustellen.

Der Frage gegenüber, welche Mittel der Dichter anzuwenden hat, um den gestellten Anforderungen zu genügen, wird zu bedenken sein, dafs, praktische Regeln darüber aufstellen, soviel heifst, als eine Art Recept zur Abfassung von Tragödien geben, und dafs ferner der Procefs der künstlerischen Zeugung von Hebbel als ein unwillkürlicher bezeichnet wird, denn die erste Konception eines

Dramas liegt „tief unter dem Bewufstsein“, der Dichter ist nicht im Stande, in das geistige Gebären eine Willkür zu verlegen, ja er hat nicht einmal die Wahl, ob er ein Werk hervorbringen will oder nicht (W. X. 49). Die geistige Zeugung, so heifst es in einem wenig geschmackvollen Gleichnis, geht, wie die leibliche, am besten im Dunkeln von statten (Br. N. II. 122 o.). Noch deutlicher äufsert er sich hierüber in einem Briefe an Engländer (T. II. 561/2), dessen Besprechung ich mich noch zuwenden werde.

b) Kongruenz in der Grundidee.

Zunächst wird sich der Dichter der Gestalten und ihres Verhältnisses zur Idee bewufst (W. X. 49 o.), also des Symbols und des zu Symbolisierenden zugleich.[1] Decken sich diese bereits in der Grundidee, ist also die erste Konception eine glückliche, so wird der Grundton, der durch das Stück geht, von vornherein ein harmonischer sein, schon durch den Grundrifs wird eine Kongruenz oder wenigstens die Tendenz zu einer solchen gegeben sein, und die weitern Glieder und Verzweigungen, die konsequent entwickelt werden, werden einander leichter decken, als wenn bereits die erste Anlage eine Harmonie beider Elemente vermissen läfst. Das heifst, ebenso trivial, als wahr ausgedrückt, der Dichter mufs es abwarten, bis ihm etwas einfällt, und was ihm einfällt, „gemacht“ kann gerade das Beste, was er zu bieten hat, nicht werden. Kuh's und Hebbel's eigene Berichte über das plötzliche Einsetzen und Verschwinden seiner produktiven Stimmungen bestätigen dies vollkommen. „Schreiben heifst Bleigiefsen“ (T. II. 433 u.), so klagt er, und „alles Sprechen und Schreiben heifst würfeln um den Gedanken. Wie oft fällt nur ein Auge, wo Alle 6 fallen sollten“ (T. II. 121 u.). Dafs ihm der weitere Entwickelungsprocefs der zunächst erfafsten Grundidee nicht von vornherein klar vor Augen stand, erhellt aus vielen Äufserungen. Von der werdenden „Julia“ sagt er nach Beendung des zweiten Aktes, es sei ein Stück, das er noch durchaus nicht beurteilen könne. Bekannt ist es, dafs er es für unrichtig hielt, vorher eine genaue Skizze eines Dramas zu entwerfen, eine solche gleiche einer Biographie vor dem Leben, man dürfe nicht im Gehirn abthun, was vor der Staffelei abgethan werden müsse, erst durch das Malen erobere der Künstler seine Göttin, und er würde

---

[1] Man vergleiche hierzu die zahlreichen Fixierungen von Ideen in den Tagebüchern.

sie gar nicht erst malen, wenn sie schon vorher alle Schleier abgelegt hätte. Kuh hat diese Bemerkungen in der Einleitung zum sechsten Bande der Werke Hebbel's zusammengestellt (W. VI. 13). Sie bestätigen, daſs der Dichter nach der ersten, glücklichen Konception ruhig weiter arbeitete, in der Erwartung, daſs nun die Elemente auch in ihrer weiteren Entwickelung übereinstimmen würden. Von der vollendeten „Maria Magdalene“ notiert Hebbel, er habe vor dem endgültigen Abschluſs nicht gewuſst, wie er mit sich selbst daran sei, nun aber seien alle Mauslöcher ausgestopft (T. II. 43 m.), womit er ausdrücken will, daſs nun alles bis in die letzten Konsequenzen hinein übereinstimme und sich decke. Ein merkwürdiges Bekenntnis, den „Gyges“ betreffend, macht er in einem Briefe an Uechtritz: Er sei sich sonst immer bei seinen Dramen eines gewissen Ideenhintergrundes bewuſst gewesen, der wie eine Gebirgskette die Landschaft abgeschlossen habe. Beim „Gyges“ aber habe ihn nur die Anekdote gereizt, und erst als das Stück fertig gewesen sei, sei zu seiner eigenen Überraschung plötzlich, wie eine Insel aus dem Ocean, die alles bedingende und bindende Idee der Sitte daraus hervorgestiegen. Wiewohl er dies kaum begreifen könne, so bestätige es ihm doch die längst gehegte Überzeugung, daſs der Künstler, wenn er von seinem Gegenstande mächtig ergriffen werde, sich um den Gehalt desselben nicht ängstlich zu kümmern brauche, sondern daſs dieser von selbst hinzutrete, wie der Saft in die Bäume, „vorausgesetzt, daſs er ihn in der Brust trägt“ (Br. II. 209 u.). Um in Bezug auf die sittliche Idee des Ganzen gewissermaſsen mit verbundenen Augen bilden und gestalten zu können, muſs diese selbst in Fleisch und Blut übergegangen, also unbewuſst immer gegenwärtig sein.

Die hier zu erwartenden, praktischen Angaben werden, wie diese einleitenden Bemerkungen zeigen, nur sehr allgemeiner Natur sein oder sich mehr auf das beziehen, was der Dichter zu vermeiden hat, damit der Zuschauer nicht aus der symbolisierenden Betrachtungsweise herausgerissen wird und in die rein individuelle verfällt, innerhalb welcher er den wahren Sinn der Tragödie gar nicht mehr erfaſst.

c) Eine dem Dichter zu machende Koncession.

Hebbel hatte gesagt, daſs der Faden, an dem das Leben seine Erscheinungen abspinnt, ein unendlicher sei, daſs der Dichter aber abschlieſsen müsse, indem er diesen Faden zum Kreis zusammen-

füge. Daraus ergab sich, dafs er seine Charaktere über das Mafs des Wirklichen hinaus steigern mufste. Der Dichter mufs aber auch beginnen, und daraus ergiebt sich die Forderung HEBBEL's, dafs wir im Drama das Faktum, welches den tragischen Konflikt erzeugt, hinzunehmen haben, „auch wenn es in rein zufälliger Gestalt auftritt“ (T. II. 247 o.). Dafs wir, um auf unser Beispiel zurückzukommen, Klaras Fall als ein solches Faktum nicht anzusehen haben, habe ich gezeigt, es würde hier eher auf die Vernachlässigung hinzuweisen sein, die Klara vom Sekretär erfährt, sowie auf die Karls Verhaftung begleitenden Nebenumstände: dafs sie nach Klaras Fall erfolgte, und dafs Karl zur Zeit des Diebstahls gerade einen Schrank des Kaufmanns Wolfram polierte.

Ganz allgemein können wir die gestellte Frage, wie die Kongruenz zu erreichen sei, dahin beantworten, dafs der Dichter im Zuschauer die symbolisierende Betrachtungsweise zu erwecken und zu erhalten hat; auf welche Art, wollen wir im Folgenden untersuchen.

2. Der tragische Charakter.

Im Anschlufs an die zuletzt angeführte Bemerkung fordert HEBBEL für die Charaktere eine höhere Existenznotwendigkeit, als diejenige, dafs das Stück ohne ihre besonderen Eigenheiten nicht zu Stande kommen könnte. Dies ist ohne weiteres klar, denn wenn der Dichter sich damit begnügt, Thaten aus individuellen Charakteren zu motivieren, so haben wir nur eine glaubhafte Anekdote vor uns. Dafs rein individuell nicht motiviert werden darf (Br. II. 50 m.), ist schon gesagt worden, die höhere Existenznotwendigkeit bedingt ein Motivieren aus dem symbolisch zu betrachtenden Charakter. Der Dichter mufs uns „in der Perspektive den unendlichen Abgrund des Lebens eröffnen“, er mufs zeigen, dafs das Universum, wenn es in voller Gliederung hervortreten sollte, die vorgeführten Charaktere erschaffen oder doch in den Kauf nehmen mufste (T. II. 247 o.). Er wird dies zum Teil dadurch erreichen, dafs er einmal die Fabel des anekdotischen Reizes beraubt und ferner dadurch, dafs er die Personen wie notwendige Gewächse des Bodens und Produkte ihrer Zeit schildert, die Zeit selbst aber wieder als Produkt aller vorhergegangenen Zeiten erscheinen läfst, welche Forderungen uns schon bekannt sind. Eigenartige Momente zur Motivierung eines Ungeheuers finden sich im Tagebuch unter dem 5. November 1844 (T. II. 113 m.). Historische

Charaktere dürfen nicht ohne die „ideale Weihe“ (W. XII. 92 m.), eben jene höhere Existenznotwendigkeit, die durch Einklang mit der Zeit erreicht wird, und die erwähnte Steigerung der Persönlichkeit, die Bühne betreten, aber nur das Vorhandene darf an ihnen gesteigert werden, es ist nichts hinzuzudichten, was dem Grundton eines solchen Charakters widerspricht (W. XII. 93 m.).

Ein Charakter spreche nie über seine Welt hinaus, aber für das, was in seiner Welt möglich ist, finde er die edelste Form und den reinsten Ausdruck, auch der Bauer (T. II. 411 m.). Im Leben geraten Menschen oft in Verhältnisse, die ihnen nicht entsprechen, in der Kunst müssen diese aus der Natur der betreffenden Personen hervorgehen (T. II. 266 m.). Selbst außerordentliche Schicksale müssen unter den gegebenen Verhältnissen natürlich erscheinen und dürfen keine Verwunderung hervorrufen (W. XII. 85 u.). Alle Thaten müssen unmittelbar aus dem Charakter hervorgehen[1] und den Personen sollen nicht erst besondere Anläufe und Entschlüsse zu ihren Thaten untergelegt werden (T. II. 253 u.). Dazu ist besonders an den Meister Anton oder an Holofernes zu erinnern. Alle diese Bestimmungen illustrieren die uns schon bekannte Forderung des psychologischen Realismus (T. II. 538 u.). (Vgl. in diesem Teile B die Bemerkungen unter 4. a.)

Motivieren und Logik in die Poesie hineintragen, ist nicht dasselbe (T. I. 76 o., II. 76 o.). Werden Charaktere durch Sprechen gezeichnet, so dürfen sie nie über sich selbst, über ihr Inneres reden, alle ihre Äußerungen müssen sich auf etwas außer ihnen beziehen, nur in den Reflexen von Welt und Leben gestaltet sich ihr Inneres (T. I. 93 u.). Zwei verwandte Charaktere durcheinander zu zeichnen, so, daß sie sich gegenseitig in sich abspiegeln, ohne daß sie selbst es merken, das wäre der Triumph der Darstellung (T. I. 94 o.).

Das Gesammtbild eines Charakters soll vor uns entstehen und werden, wir sind es, die die Ideen des Charakters, wie die des ganzen Dramas, erzeugen, darum soll uns diese nicht schon fertig vorerzählt werden. Daß der Charakter gehalten sein muß, d. h. daß ein Mensch nicht aus ihm herausfallen, daß ein notorischer Spitzbube nicht auf einmal von Edelmut überfließen darf u. s. w., das ist selbstverständlich. Wenn daher Hebbel sagt, Schiller's

---

[1] Hebbel spricht gelegentlich einmal von einer höheren Identität des Schicksals und des Charakters. (T. II. 516 u.)

Charaktere seien dadurch schön, dafs sie gehalten, und GOETHE's Charaktere dadurch, dafs sie nicht gehalten seien, so versteht er unter „gehalten“ etwas anderes, was durch die angefügte Bemerkung erläutert wird: „SCHILLER zeichnet den Menschen, der in seiner Kraft abgeschlossen ist und nun, wie ein Erz, durch die Verhältnisse erprobt wird, deswegen war er im historischen Drama grofs. GOETHE zeichnet die unendlichen Schöpfungen des Augenblicks, die ewigen Modifikationen des Menschen durch jeden Schritt, den er thut, das ist das Zeichen des Genies“ (T. I. 17 o. m.). Das Drama ist ein Lebens- und Werdeprocefs, der erst mit dem Drama selbst zum Abschlufs gelangt,[1] und zwar ein Werdeprocefs der Elemente, wie des Ganzen. Es soll nicht gezeigt werden, wie ein Mensch zu seinem Charakter kommt, das wäre nur eine individuell psychologische Aufgabe, sondern wie sein Charakter, den er mitbringt, an „Kern und Wesenhaftigkeit“ (W. X. 14 m.) gewinnt oder verliert. Da alle Handlungen, in denen sich eben dieses äufsert, notwendig erfolgen, so wird der Mensch ganz besonders als Glied und dienstbarer Faktor in einer höheren, überindividuellen Ordnung der Dinge erscheinen, d. h. es wird die symbolisierende Betrachtungsweise erleichtert werden. Man vergleiche HEBBEL's gedrungene und nicht auf den ersten Blick, sondern erst nach der hier gegebenen einleitenden Entwickelung vollständig klare Darstellung in dem „Wort über das Drama“ (W. X. 14 m. — 15 o.).

„Das gestaltete Leben“, sagt HEBBEL, „ist schon vom Tode umarmt, nur das sich erst entwickelnde, sich aus dem Keime losringende, ist eigentliches Leben“ (T. I. 159 m.). „Gestaltet“ heifst hier soviel, als „zur Einheit mit der Idee gelangt“; ist dies erreicht, so werden die Individuen überflüssig. Der Charakter selbst ist nicht aus sich zu erklären, ebenfowenig, wie die Nase aus der Nase, man mufs ihn „aus dem Stück“ erklären, wie die Nase aus dem Gesicht, und es spricht mehr für, als gegen den Dichter, wenn auch dann noch etwas Unerklärliches übrig bleibt (T. II. 187 o.). „Aus dem Stück“ erklären heifst, ihn aus dem Universum erklären, zeigen, wie schon gesagt wurde, dafs, wenn es in voller Gestaltung hervortreten sollte, es diesen Charakter erschaffen oder ihn in den Kauf nehmen mufste (T. II. 247 o.). Man sieht, alles läuft auf die symbolisierende Betrachtungsweise im Sinne des Pan-

[1] Der Stofsseufzer Gregorio's im „Trauerspiel in Sicilien“: „wie jählings kommt der Tod“, wird von HEBBEL als der „letzte Strich am Charakterbild“ bezeichnet (W. X. 95 o.)

tragismus hinaus. Der Idee des Stückes sollen alle Charaktere nicht gleich nahe stehen, sie giebt nur den Ring ab, „innerhalb dessen sich Alles planetarisch regen und bewegen mufs". Der Hauptcharakter sei für die Neben- und Gegencharaktere das, „was für ihn das Schicksal ist, mit dem er ringt, damit sich Alles, bis zu den untersten Abstufungen herab, in, durch und mit einander entwickelt, bedingt und spiegelt" (W. X. 14 u., 15 o.). So sprechen an dem Gedanken des Dramas alle Personen, weshalb auch im Drama selbst kein Gedanke ausgesprochen werden soll (T. II. 359 m.). Eine Forderung, die in der „Maria Magdalene" treulich erfüllt ist.

Im Drama bietet uns der Dichter ein Material, ein Symbol, eine Chiffre, eine Hieroglyphe, die uns seine Idee, aus der er sein Material schuf,[1] offenbaren und entgegenbringen soll. Hebbel spricht dies selbst aus: „Wer ein Kunstwerk in sich aufnimmt, macht denselben Procefs durch, wie der Künstler, der es hervor brachte, nur umgekehrt und unendlich viel rascher" (T. II. 465 m.). Durch die Vorgänge auf der Bühne allein wird die Gesammtidee in uns nicht erzeugt, diese wecken in uns Empfindungen und „poetische Ideen", deren Zusammenwirken mit den Vorgängen die Idee in ihrer Totalität hervortreten läfst. Man habe, sagt Hebbel, wenn es auch schwer hielte, nicht nur die Anlässe und Dinge, die poetische Ideen und Empfindungen in uns erwecken, sondern auch diese Ideen und Empfindungen selbst für Stoff zu halten (T. I. 86 o.). Es gilt dies vom Künstler und vom Zuschauer und bezieht sich auf das Drama in seiner Totalität, wie auf jeden Charakter.

In ihrem Zusammenwirken erzeugen die Charaktere Zustände, welche die Charaktere wieder in Aktion setzen, wodurch die Zustände verändert werden, bis sie den ethischen Zustand der Einheit der Idee erreicht haben. Die Charaktere selbst wieder sind in ihrer gemeinsamen Existenz das Symbol eines bestimmten Welt- und Menschenzustandes. Innerhalb der Aktion eines Dramas aber fliefst alle seine Kraft aus den Zuständen (Br. II. 51 u.): sie zeigen in ihren notwendig aus einander folgenden Veränderungen die Selbstbewegung der Menschheit zum sittlichen Ideal.

Da jede Person als Glied der Selbstkorrektur, der sittlichen Weltordnung, aufzutreten hat, tadelt es Hebbel an Bauernfeld's Schauspiel „Franz von Sickingen", dafs der Held, „der sich mit der

[1] „In dem echten Dichtergeist mufs, bevor er Alles ausbilden kann, ein doppelter Procefs vorgehen. Der gemeine Stoff mufs sich in eine Idee auflösen und die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten" (T. I. 107 m.).

Geschichte in Widerspruch befand", d. h. gegen das Bestehende anstürmte, nicht untergeht, sondern am Leben bleibt (W. XI. 132 m.). Er tadelt es keineswegs deshalb, weil der historische Sickingen thatsächlich unterging, Bauernfeld also die Geschichte willkürlich veränderte, was im übrigen nicht verwerflich ist,[1] sondern, weil Sickingen im Drama fallen mufste, da er gegen das Bestehende anstürmte, und Bauernfeld, der dem Guten im gewöhnlichen Sinne zum gerechten Siege verhelfen wollte, nicht der Geschichte, sondern dem Betrieb der Selbstkorrektur Gewalt anthat. Obwohl also bei Bauernfeld „das Gute siegt", findet Hebbel den Schlufs des Stückes „unbefriedigend", weil der Korrektur nicht genügt wird, der es gleichgültig ist, was wir, rein individuell genommen, für gut ansehen und erhalten wissen wollen. Man sieht hier deutlich, in welchen Widerspruch Hebbel mit der gewöhnlichen, am Gefühl hängen bleibenden Auffassung kommen kann, was seinen so versöhnungsvoll sein sollenden Dramen den Vorwurf des Niederdrückenden, Versöhnungslosen und Gräfslichen reichlichst eingetragen hat.

Ich sagte, dafs die Personen als Glieder der Selbstkorrektur auftreten sollen. Das heifst, dafs sie im Sinne der Selbstkorrektur symbolisch betrachtet werden müssen, aber nicht etwa, dafs sie eigentlich und bei Lichte besehen, au fond gute Menschen sind. Im Gegenteil ist das Drama in allen seinen Stadien unsittlich und unvernünftig,[2] natürlich wieder nur im Sinne des durch die Korrektur herzustellenden Zustandes, da jemand auch durch eine edle That Schuld aut sich laden kann. Von unserm persönlichen Urteil über die Personen haben wir vollständig und durchaus abzusehen. wenn wir zu einer Versöhnung gelangen wollen. Noch ein Wort Hebbel's sei angeführt, das der Interpretierung bedarf: „Man sollte im Dramatischen noch einen Unterschied zwischen Schuld und Natur machen. Das Böse einer ursprünglich edlen, aber verwilderten Natur giebt die Schuld, das ursprünglich in den Charakteren bedingte Böse die Natur" (T. II. 39 m.). Denken wir uns ein Drama, in dem nur Charaktere der letzten Art auftreten, so wären

---

[1] „Für wen das von der Geschichte abweichende historische Drama eine Sünde an der Geschichte ist, für den mufs auch der Tisch eine Sünde am Baum sein" (T. II. 248 m.). (Immerhin wird es mifslich sein, eine historische Person, die starb, im Drama nicht untergehen zu lassen oder umgekehrt.)

[2] Jede Person eines Dramas kann unmoralisch sein und das Drama kann dabei moralisch bleiben (Br. N. I. 407 u.).

die Personen in ihrer Totalität nach erfolgter Korrektur zu bezeichnen als eine zum Verständnis ihrer selbst gelangte „Natur". Das, was diese Personen antrieb, sich der Korrektur zu widersetzen, wäre zwar nicht „Schuld" zu nennen, wäre aber dennoch dasselbe, nämlich Schuld. Personen der ersten Art wären solche, die wohl wissen oder wenigstens wufsten, was sich der Korrektur, dem sittlichen Princip gegenüber gehört, die aber, und dies notwendig, verwilderten. Eine solche Person ist z. B. der Graf Bertram in der „Julia", auch Gyges gehört hierher. Der Unterschied läuft also auf einen Unterschied der Gründe hinaus, aus denen gegen die sittliche Weltordnung gefrevelt wird. Doch das sind Spitzfindigkeiten ohne jeden praktischen Wert, auf die auch Hebbel nicht näher eingegangen ist, und die höchstens zu einer allein theoretisch bestehenden Gradabstufung der Schuld führen könnten. Praktisch ist dies ohne Bedeutung, was auch durch eine Bemerkung Hebbel's zu belegen wäre: Golo ist eine solche „verwilderte" Natur, er müfste also ganz besonders strafbar sein. Als der Schuldigste wird indessen, wie erinnerlich, der Pfalzgraf bezeichnet, indessen ist vielleicht auch bei diesem von einer Verwilderung (natürlich durchaus nicht im gewöhnlichen Sinn!) zu reden. Golos Ende hingegen ist ein besonders gräfsliches, aber Hebbel sagt über Golos Selbstverstümmelung, sie sei das einfache Ergebnis seines Charakters und der ungeheueren Situation, es sei wohl aber selbstverständlich, dafs sie weder den tragischen Donner verstärken, noch der poetischen Gerechtigkeit genug thun solle (W. I. 237 o.).

Inwieweit der Bösewicht für das Drama brauchbar ist, habe ich bereits in der Besprechung über Leonhard erörtert.

Als glänzendes Beispiel für das über die Zeichnung der Charaktere Gesagte, dafs nämlich alle ihre Äufserungen sich auf etwas aufser ihnen beziehen sollen, und dafs sie nicht über sich selbst zu reden und zu berichten haben, sei die folgende Tagebuchnotiz angeführt: „Zwei Mädchen winden Kränze. Eine hat ihren schon geschlossen, die andere flicht noch an ihrem. Diese läfst eine Blume fallen, ohne sie wieder aufzuheben. Jene hebt die Blume auf und flicht sie in ihren. Zwei Charaktere." (T. II. 319 o.).

Zur Ergänzung verweise ich auf das, was in der Besprechung über die Komödie noch über den komischen Charakter zu bemerken sein wird. (B. 2. b. „Der komische Charakter. Das Moment der Idee im Charakter.")

3. Tragödie und Geschichte.

Ganz in Übereinstimmung mit unseren bisherigen Ausführungen durchstreicht HEBBEL,[1] „auf Napoleons entscheidende Autorität gestützt“, der den materiellen Teil der Geschichte als die Fabel der Übereinkunft bezeichnete (W. X. 15 m.), eben diesen Teil derselben und spricht allein dem geistigen, der durch die Kunst wiedergeboren werden soll, die höchste Bedeutung zu (W. X. 40 m.). Die dramatische Kunst wird in diesem Sinne wiederholt als die höchste Geschichtsschreibung gepriesen (W. X. 59 u., 60 o.). Das Verhältnis zwischen Tragödie und Geschichte faſst er inniger auf, als LESSING, der in der Letzteren, wie HEBBEL sagt, nichts erblickte, als „ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind“ (T. I. 152 o. Vgl. W. X. 59 u.). Die Dichtkunst, die höchste und eigentliche Geschichtsschreibung, fasse das Resultat der historischen Processe, um sie in unvergänglichen Bildern festzuhalten (T. I. 223 u.). Der Kern dessen, was die Geschichte dem Dichter liefern kann, ist immer Selbstkorrektur der Menschheit; die Art und Weise aber, wie diese sich vollzieht, ist immer durch die jeweilige Geschichtsepoche, durch den gerade herrschenden Welt- und Menschenzustand bedingt und wird von diesem beeinfluſst. Da es nun die Aufgabe des Dramas ist, diesen Zustand in seinem Verhältnis zur Idee zu veranschaulichen (W. X. 43 m.), so ist es eine Hauptaufgabe der Poesie, der Geschichte gegenüber, die Modifikation der Menschennatur durch die Beschaffenheit der jeweiligen Geschichtsepoche in ihrer „relativen Nothwendigkeit“ zur Anschauung zu bringen (T. II. 202 m.).[2] Wie erwähnt, wird die ganze Atmosphäre einer Zeit, in der die uns vorgeführten Menschen in ihrer Eigenart gedeihen muſsten, uns vergegenwärtigt werden müssen. Der groſse Reiz des „Faust“, wenn man ihn lediglich als Volksstück betrachtet, beruht nach HEBBEL auf der unvergleichlichen, wahrhaft einzigen Darstellung des deutschen Mittelalters (W. XI. 104 u.). So kann die Geschichte als „Gedächtnis der Menschheit“ bezeichnet werden (T. II. 242 o.). Daſs es groſse Krisen und hervorragende Begebenheiten in Menge giebt, welche sich nicht in

---

[1] Sein Talent, sagt HEBBEL, habe sich an der Geschichte entzündet; das Klebenbleiben am Einzelnen vertrage sich aber mit dem historischen Blick durchaus nicht (Br. N. 415 m.).

[2] Das historische Drama hat sich nicht einer der Gegenwart völlig abgestorbenen Vergangenheit zuzuwenden (Br. N. I. 209 m.).

dieser einseitigen Weise tragisch betrachten lassen, ist selbstverständlich und bereits erwähnt worden.

4. Die Tragödie in ihrem Verhältnis zu ihrer eigenen Zeit.

Auch auf die eigene Zeit mufs die Tragödie Bezug haben, selbst wenn sie ihre Stoffe aus entlegenen Jahrhunderten holt, da die Symbolisierung des gegenwärtigen Welt- und Menschenzustandes, wie er ist, als ihre Aufgabe bezeichnet wird (T. II. 227). Infolgedessen mufs sie dem jedesmaligen Entwickelungsstadium der allgemeinen Weltanschauung entsprechen (W. X. 39 o. Br. N. I. 209 m.). In der „Julia" will Hebbel die wankende Gesellschaft auf eine ihr drohende Gefahr aufmerksam machen (W. II. 250 u.) und in der Vorrede zur „Judith" spricht er von neronischen Menschenfackeln früherer Jahrhunderte, die ein grausamer Blitz des Schicksals in Brand steckte, und welche der Dichter nur wegen des düsterroten Lichtes vorführt, mit dem sie ein Labyrinth erhellen, in das auch unser Fufs sich einmal verirren könnte (W. I. 235 u.).[1] Also Symbolisierung des gegenwärtigen Weltzustandes durch Darstellung desselben oder eines frühern.

a) Berücksichtigung des gegenwärtigen Weltbewufstseins. Gespenster, Spuk, Hexerei u. dergl. in der Tragödie.

Da das Drama, als Symbol des gegenwärtigen Weltzustandes, dem gegenwärtigen Weltbewufstsein entsprechen mufs, so dürfen keine Elemente in dasselbe hineingezogen werden, denen das Weltbewufstsein unserer Tage entwachsen ist. Geister und Gespenster (T. II. 250 o.), Hexerei und Zauberei (W. XI. 185 u.) und der Fluch, den das antike Fatum mit einer Kraft ausstattete, an die wir nicht mehr glauben (T. II. 82 u.), sind aus dem Drama zu verbannen. Die Tragödie „Hamlet", sagt Hebbel, hätte auch ohne den Geist zu Stande kommen, Hamlets Verdacht hätte auf andere Weise rege werden können, und das wäre so gewifs besser gewesen, als ein Motiv, das allen Zeiten entspricht, einem Motive vorzuziehen ist, das von gewissen historischen Voraussetzungen abhängt, in die sich eine spätere Nachwelt ohne Zwang nicht mehr findet (W. XI. 186 m.). In einer Besprechung der „Braut von Messina" von Schiller deutet er auf die vernichtende Kraft des Fluches hin, der in dieser Tragödie eine hervorragende Rolle spielt, und nennt sie ein „ideen-

[1] Vgl. W. XII. 7 m.

loses“ (W. X. 217 m.) Stück und das sinnloseste aller Produkte SCHILLER's (T. II. 82 m.). Diesen Dingen darf die Kunst unserer Zeit „keine Realität“ einräumen, wenn auch dem Glauben an sie (W. XI. 185 u.). „Wir Menschen,“ so sagt er, „sind des Grauens und der Ahnung nun einmal fähig“ (T. I. 92 m.), aber der Dichter soll bei Anwendung solcher Motive nicht ins Willkürliche verfallen, wodurch er abgeschmackt wird, sondern er soll auf die Stimme des Volkes und der Sage hören, die der Natur alles wirklich Schauerliche längst ablauschten, und ferner soll er solche Motive wählen, die für jeden, auch für uns, und nicht etwa blofs für die in Frage kommende Person auf der Bühne, etwas Schauerliches haben; „nur die Gestalt flöfst Grauen ein, die mich selbst irgendwo verfolgen kann; nur den gespenstischen Kreis fürchte ich, vor dessen Wirbel ich nicht gesichert bin“ (ibidem u.). Man wird diesen ausgezeichneten Bemerkungen unbedingt beistimmen müssen, sie sind eine treffliche Illustration seiner Lehre vom psychologischen Realismus.

b) Die Selbstkorrektur ist das Mafsgebende.

Es zeigt sich deutlich: dafs die Grenze, bis zu der das Drama sich an die Wirklichkeit anlehnen darf, da endet, wo wir, durch ein allzu grofses Überwiegen des einseitig Individuellen, von diesem derartig in Anspruch genommen werden, dafs die symbolisierende Betrachtungsweise nicht mehr aufkommt. Durch das Hineinziehen übersinnlicher Gewalten und deren Eingreifen in die Handlung hört ferner die Selbstkorrektur, deren Verlauf uns dargestellt wird, auf, immanentes Moralprincip zu sein. Die Immanenz dieses Princips bewirkt, dafs der Mensch immer des Menschen Schicksal, und dafs dieses Schicksal selbst „die Idee der Welt“ ist. Dieses haben wir deutlich und jeden Ausgang als notwendig zu erkennen, wir haben eine Einsicht in „die Identität des Schicksals und des Charakters“ (T. II. 516 u.) zu gewinnen, d. h. des symbolisch zu betrachtenden Charakters. An der angeführten Stelle erläutert HEBBEL dieses am Beispiele Napoleons, dessen Schicksale vom russischen Feldzug bis zu den Friedensverhandlungen nach der Schlacht bei Leipzig eben jene Identität erkennen lassen, aber keine Illustration zu dem Moralsatze seien, dafs Hochmut vor dem Falle komme. Der Anblick der tragisch betrachteten Geschichte und der der Tragödie führe zu keinem „Schulmeister-Schlufs“. Wie HEBBEL für den Dichter das Amt eines Auferstehungsengels der Geschichte

ablehnt (W. X. 18 m.), so müssen wir, ganz in seinem Sinne, für ihn das Amt eines Posaunenengels der Moral im gewöhnlichen Sinne[1] ablehnen. Sittlich[2] muſs das Drama immer sein, gesittet kann es nicht immer sein (T. II. 192 u.). Wenn die Charaktere die sittliche Idee nicht verneinen, was hilft es, daſs das Stück sie bejaht? Eben um dem Ja des Ganzen Nachdruck zu geben, muſs das Nein der einzelnen Faktoren ein so entschiedenes sein (T. II. 261 u.).

Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst, wie es sich im Grenzen Setzen zwischen dem Ganzen und der Einzelerscheinung äuſsert; was thut der dramatische Dichter anderes, als daſs er diese Harmonie aufzeigt und sie an jedem Punkt, wo er sie gestört sieht, wieder herstellt? (T. II. 197 m.) Es ist dies nach unseren bisherigen Feststellungen selbstverständlich und bedarf kaum der Erwähnung.

Aus der Immanenz der Selbstkorrektur und daraus, daſs die Charaktere symbolisch zu betrachten sind, also in jedem das Moment der Menschheit und der Idee[3] vorhanden sein muſs, folgt ferner der wichtige Satz, daſs ein Unglück, gegen das der Wille nichts vermag, untragisch ist (W. X. 129 o.; Br. N. II. 210 m.). Es wird von Hebbel durchaus verworfen, einen tragischen Konflikt etwa nur dadurch zu lösen, daſs einen Menschen ein Schlagfluſs trifft (W. XII. 102 o.). Ist aber ein Mensch einmal dem Tode verfallen, haben wir, nach Maſsgabe der der Selbstkorrektur zu Grunde liegenden Principien, erkannt, daſs er untergehen muſs, sehen wir das Schicksal bereits mit erhobenem Schwerte hinter ihm stehen, dann kann der äuſsere Vollzug auch dadurch erfolgen, daſs ein Ziegel vom Dache fällt und diesen Menschen erschlägt; daher war auch Shakespeare völlig berechtigt, Hamlet durch ein bloſses Fechterspiel untergehen zu lassen (T. II. 57 u.). Die Selbstkorrektur ist, wie man sieht, der Ring, innerhalb dessen sich alles „planetarisch" bewegt (W. X. 14 u.), auf sie muſs alles Bezug haben. Darum muſs auch alle Bosheit und Schlechtigkeit und alle Unsittlichkeit, die der Dichter vorführt, eine historische und menschliche Existenzberechtigung haben. Der Dichter, sagt Hebbel, muſs in demselben Sinne sich auf jede Species menschlicher Charaktere einlassen, wie der Naturforscher auf jede Tier- und Pflanzengattung, gleichviel, ob sie schön, häſslich, giftig oder heilsam ist, da er die Totalität darzu-

[1] Vgl. W. X. 54 u. [2] Vgl. T. II. 104 u.
[3] Vgl. II. (die Komödie) B. 2. b.

stellen hat.[1] Überaus treffend hebt er hervor, dafs nur eine ganz verdorbene Phantasie sich da am Cynischen stofsen kann, wo es nicht rein als Selbstzweck auftritt, sondern, einem höhern Zwecke dienend, sich als Farbenstrich im Totalgemälde auflöst, eine Phantasie, die allenfalls auch in der Sixtinischen Madonna nur ein Weib erblickt, das sich einmal in einer interessanten Situation befunden haben mufs (W. XI. 184 u.).

Bis zur Korrektur hat uns der Dichter zu führen, aber nicht über diese hinaus; wie die zerstörte Potenz nun weiter zerfällt, das hat er nicht mehr darzustellen; „die Kunst mufs ihr Auge abwenden, wenn der Gräuel der Verwesung beginnt" (W. X. 114 o.). In seiner Dauer darf der kranke Zustand nicht gezeigt werden, nur in seinem Entstehen und in seiner Korrektur: krankhafte Auswüchse des Geistes gehören so wenig zur Eigentümlichkeit desselben, wie Blattern zum Gesicht; man mufs den Menschen malen, wenn er sie noch nicht hat, oder wenn er sie wieder los ist (W. XI. 26 o.); wie der Mensch Hyäne wird, kann uns interessieren, aber nicht, wie er als Hyäne wütet (W. XI. 187 u.).

c) Mystisches und Wunderbares in der Tragödie.

Es frägt sich, wie sich mit der Ablehnung von Gespenstern, der Kraft des Fluches oder der Hexerei, kurzum von Faktoren, denen das Weltbewufstsein entwachsen ist, das Mystische und Wunderbare verträgt, das wir auch in HEBBEL's Dramen antreffen. („Judith", „Gyges", „Nibelungen".) Eine Andeutung war schon gegeben worden: mit dem Glauben an solche Dinge darf gerechnet werden, aber das ist nicht erschöpfend.

Das Mystische und Wunderbare beruht für HEBBEL auf ahnungsvollen Gefühlen, die in der Natur heimliche, versteckte Kräfte vermuten, vermöge deren sie von sich selbst abweichen kann. Diese Gefühle seien ewiger Natur, dürfen daher angeregt, aber nicht zu Gespenstern und Geistern verdichtet werden (T. II. 250 o.). Schon die Grundeigenschaften des Menschen, sagt er, lassen sich nicht weiter erklären und aus einem „kritisch aufzulösenden, organischen Stamm ableiten", sie sind ein für allemal mit ihm gesetzt, und er steht auf einem „mythischen Fundament" (T. II. 499 o.). Der Mysticismus der Nibelungen und ihres Hindergrundes soll daran erinnern, dafs hier nicht die Sekundenuhr schlägt, die das Dasein der Mücken

---

[1] Ebenso: W. X. 48 m.

abmifst, sondern die Stundenuhr. GOETHE's „Faust" umfafst alle Geheimnisse der Welt, er kann sie aber nicht anders aussprechen, als die Welt selbst sie ausspricht (T. I. 183 u.). Nach seiner eigenen Aussage gestattet es HEBBEL sich nie, aus jener dunkeln Region ein Motiv zu entlehnen, er beschränkt sich darauf, die wunderbaren Farben aufzufangen, die die bestehende Welt in einen neuen Glanz tauchen, ohne sie zu verändern; der „Gyges" ist ohne Ring möglich, die „Nibelungen" ohne Hornhaut und Nebelkappe (T. II. 539 m.). Das heifst, dafs diese Dichtungen auch ohne Einwirkung dieser Dinge möglich sind, dafs die Ideenfaktoren in ihrem Zusammentreffen durch das Wegfallen dieser Dinge nicht alteriert werden würden, dafs die Wirkung dieser mystischen Requisiten nicht bestimmend in die ideelle Handlung eingreift.[1] Das Mystische, Wunderbare, Märchenhafte zeigt die Welt in einem andern Lichte, in magischer Beleuchtung, ohne sie zu verändern, es mufs ein Schimmer bleiben, der sich über sie legt, aber es darf nicht Gestalt gewinnen und in sie eingreifen. Man denkt hierbei an ein Analogon aus der Malerei, an die märchenhafte Welt ARNOLD BÖCKLINS.

d) Das „ordinäre Natürlichkeitsprincip".

Es gehört indessen zu den Illusionsmitteln der Kunst, die Gebilde der Phantasie in einen gewissen Einklang mit der Wirklichkeit zu setzen (T. II. 518 u., 519 o.),[2] doch darf dieses nie Zweck werden, da sonst keine Dramen, sondern Photographieen entstehen, deren ganzes Verdienst in dem Grade der Ähnlichkeit liegt. Die historisch treue Sprechweise einer Person hat im Drama nicht mehr zu thun, als der wirkliche Stiefel dieser Person im Gemälde, „nur das ganz ordinäre Natürlichkeitsprincip mag dabei seine Rechnung finden" (W. XI. 183). Es ist hier auch mit an die Bemerkung über das „gemeine Theaterstück" zu erinnern, dessen Held, sowie auch sein Schicksal, auf jeder Strafse zu finden ist. Ein hierher gehörendes, auf die Malerei bezügliches Wort sei noch angeführt: „Der Maler spuckt aus und malt's hin. Der Betrachter wendet sich

[1] Vgl. die wichtige Bemerkung HEBBEL's, dafs die Poesie ihrer innersten Natur nach darin bestehe, dafs sie nur auf das Schöne gehe und dies aus allen Anschauungsformen der Welt herausschmelze, ohne sich an eine zu binden (Br. II. 249 m.). Unter solchen Anschauungsformen würde auch jede Religion oder Mythologie zu verstehen sein. Im vorliegenden Fall bezieht sich die Äufserung auf den Pantheismus.

[2] Vgl. die Äufserung über die Einheit des Ortes (T. I. 249 u., 250 o.).

mit Ekel ab, denn er glaubt wirklichen Speichel zu sehen; da klatscht der Künstler in die Hände und denkt: ich bin ein zweiter Zeuxis" (T. II. 39 u.).[1]

Wie man sieht, kommt es Hebbel durchweg darauf an, eine symbolisierende Betrachtungsweise, wie wir sie entwickelt haben, herbeizuführen und zu erleichtern.

5. Technisches.

Noch einige Bemerkungen, die sich mehr auf Technisches beziehen, seien angefügt.

a) Der Monolog.

Der Monolog, der ja neuerdings verpönt ist, soll nur dann angewendet werden, „wenn im Individuum der Dualismus[2] hervortritt, so daſs die zwei Personen, die sonst immer zugleich auf der Bühne seyn sollen, in seiner Brust ihr Wesen zu treiben scheinen" (T. II. 61 m.). Die beiden Wesen, „symbolisch betrachteter Charakter, selbstständiger Repräsentant eines Teiles der Menschheit" und „dienendes Glied des Ganzen", trennen sich also im Monolog, wodurch ihr Verhältnis zu einander deutlich wird. Man vergleiche die Monologe Klaras und Leonhards in der Maria Magdalene. Die Einschiebung des Monologes erfolgt auch meist nur an entscheidenden Stellen und bedeutungsvollen Wendepunkten. Hebbel bezeichnet die Monologe als „laute Athemzüge der Seele" (T. II. 492 m.).

b) Verwerfung gewisser Kunstgriffe; Knalleffekt, Rührung u. dgl.

Es wird ferner gefordert, daſs den Dingen am rechten Ort ihre Schatten vorausgehen, „damit die ordinäre Überraschung das höhere Interesse nicht beeinträchtige" (W. XI. 181 m.).[3] Daſs derartige Knalleffekte, sowie auch alles, was auf Rührung spekuliert, was also auf „schnödem Calcul" (W. XI. 127 u.) beruht, verwerflich ist, braucht

---

[1] Ebenso W. VII. 208. „Niederländische Schule". „An die Realisten". ibidem 219. (T. II 440 u.)

[2] Es handelt sich hierbei um den ethischen Dualismus, nicht um den reinen.

[3] Damit die Beobachtung des Waltens der Schicksalsmächte, des Ganges der Selbstkorrektur, nicht durch ein Platz greifendes individuelles Beurteilen gestört werde.

nicht erst näher erörtert zu werden. Dasselbe gilt auch von allen Bemühungen des Dichters, Äufserungen des Publikums hervorzurufen, die einem zufälligen Verhältnis des Kunstwerkes oder seiner Einzelheiten zu Tagesfragen (W. XII. 132 m.) und dergleichen gelten. Ein solches Persönlich-Werden des Dichters ist im höchsten Grade unkünstlerisch und verwerflich und macht eine symbolisierende Betrachtungsweise unmöglich. Die Art und Weise, in der GUTZKOW im „Königslieutenant" den jungen GOETHE auf die Bühne brachte, wird von HEBBEL aufs schärfste, und mit vollstem Recht, getadelt (W. XI. 125 m.—127), da man das „schnöde Calcul" deutlich erkennt. Er gedenkt in dem erwähnten Aufsatz über den Königslieutenant eines verwerflichen Motivs, welches von SARDOU in der „Madame sans gêne" teilweise zur Verwendung gebracht worden ist (W. XI. 125 u.).

Dies alles sind gewollte „Schlager", welche zwar „ziehen", die aber nichts sind, als höchst ordinäre Coulissenreifserei und, soweit sie lächerlich wirken, in die Posse gehören.

c) Unerlaubte Hilfsmittel.

Auch der unerlaubten Hilfsmittel, dieser Kinder der Verlegenheit, gedenkt HEBBEL: Nachschlüssel, verloren gehende und von der unrechten Person aufgefundene Briefschaften (W. XI. 16 u.), erlauschte Monologe oder zum Teil erlauschte, d. h. solche, von denen nur soviel erlauscht wird, als zum Fortgang der Handlung gerade nötig ist, und nicht alles, weil sonst das Stück zu rasch aus wäre, das sind Motive, die sich bei keinem Dichter finden, „der auch nur halbwegs auf Anstand hält" (W. XI. 18 o. m.).

Ganz unerträglich werden solche Mifsgriffe, wenn man hinter ihnen den sich abmühenden Dichter sieht, wie er von weitem auf ein sehr erkennbares Ziel zusteuert, etwa auf das zu Stande Kommen einer vernünftigerweise unmöglichen Verwechselung oder auf einen effektvollen Aktschlufs.

Technisch-kritisch betrachtet, wirken solche Bemühungen oft ungemein belustigend, weil der Dichter durch den ersten Mifsgriff meistens genötigt ist, nun auch andern Dingen Gewalt anzuthun, um zum Ziele zu gelangen, Charaktere plötzlich zu verändern u. s. w., wobei man denn oft an SCHILLER's Wort vom Fluch der bösen That denken mufs.

C. Der künstlerische Genuß.

So sehr sich das Hebbel'sche Drama auch an unsere Erkenntnis wendet, so soll der künstlerische Genufs, den es gewährt, nicht auf dem Erkennen der Idee eines Dramas beruhen; für ihn fällt das Verstandesmoment nicht ins Gewicht (W. X. 143 o.), die nächste Wirkung geht nicht von den Ideen der Dramen (T. II. 348 o.), sondern alle Wirkung geht von den Motiven aus (W. X. 119 o.). Wir sollen wahrhaft ergriffen und mit fortgerissen werden, lebendige Gestalten sehen und keine Schemen (W. X. 234 u.). Man wird dem beistimmen müssen, jedoch unter zwei Voraussetzungen: einmal müssen Symbol und zu Symbolisierendes, Idee und Bild, sich decken, und ferner müssen dem Geniefsenden sowohl die symbolisierende Betrachtungsweise, als auch die Regeln, nach denen die Korrektur erfolgt, vollständig geläufig sein — zwei Anforderungen, denen Hebbel, der hier natürlich von seinem eigenen künstlerischen Genufs spricht, in vollstem Mafse genügte. Es zeigt sich dies gelegentlich einer Äufserung über den Don Carlos: Hebbel giebt den „überraschend-mächtigen Eindruck" dieser Tragödie zu, lehnt aber der Idee nach das Stück vollständig ab (T. II. 56 ff.). Er hat also keinen reinen Genufs gehabt. Alles Ideelle kann als Voraussetzung des Genusses bezeichnet werden, es ist, wie Hebbel die Sinnlichkeit einmal die „Klaviatur des Geistes" (T. I. 98 m.) nennt, die Klaviatur des Genusses. Fehlt die Kongruenz, so bleibt freilich nichts übrig, als „die Verstandes-Momente herauszuklauben" (W. X. 143 o.). Dies aber kann nicht genügen. Hebbel selbst führt aus, dafs es in der Kunst nicht nur „auf eine gehaltreiche Idee und auf ihren lebhaften Ausdruck durch ein illuminirendes Bild ankommt". Woher würde dann die griechische Tragödie ihre Würde und Bedeutung nehmen, so frägt er; die Idee die ihr zu Grunde liegt, ist von Philosophen „würdig genug" ausgesprochen worden, die sie „bis an ihre äufsersten Gränzen verfolgt, bis in ihre Nerven und ihr Herz" zerlegt haben. „Warum hält man sich denn nicht an den reinen Kern, sondern beifst lieber auf die Schaalen, worin Aeschylos, Sophocles und Euripides ihn verhüllt haben?" Weil es auf die Idee nicht ankommt, sondern auf ihre Verkörperung, auf ihre lebendige Gestaltung (T. I. 86 m.).[1]

[1] Ein Gedicht soll dem Leser ein Individuum, ein moralisches Wesen werden, an dem und durch das er etwas erlebt. Ist das erreicht, so ist alles erreicht. Warmes Leben soll im Dargebotenen sprudeln (Br. N. I 385 m.).

Leben, Werden, Entwickelung, Gestaltung, das ist es, was uns in der Kunst besonders anzieht, Darstellung des „Lebensprocesses an sich.“ „Alle Theilnahme an der Kunst beruht auf der Theilnahme an fremden Existenzen“ (T. I. 94 u.). Diese Gestaltung und Darstellung muſs, sowohl ideell, als äuſserlich, im höchsten Grade zwingend sein:

„1. Stufe künstlerischer Wirkung: es kann so seyn!
2. „ „ „ es ist!
3. „ „ „ es muſs so seyn“! (T. II. 338 m.)

Um es kurz zu sagen: Bedingung des künstlerischen Genusses ist die Kongruenz.

Über das Eigentümliche des Kunstgenusses äuſsert er sich folgendermaſsen: „Eine gute Theater-Vorstellung macht auf mich ungefähr den Eindruck, als ob ich lebhaft träumte. Ich weiſs: es ist nicht wahr! aber ich kann mich nicht los reiſsen“[1] (T. II. 431 u.). Und ähnlich: „In den Zuständen zu seyn und nicht darin zu seyn, das giebt ihnen den Reiz. Daher reizt uns der durch die Kunst vermittelte Genuſs des Lebens mehr, wie der eigentliche, denn er giebt uns das Hinübergehen, statt des darin Aufgehens. Das durch die Kunst erregte Gefühl ist demjenigen gleich, das wir haben, wenn wir erst in einen Zustand eintreten: Duft ohne Hefe“[2] (T. II. 90 m.). In Bezug auf die durch die Totalität des Dramas zu vermittelnde Versöhnung sagt er: „Der Geist scheint eine sonderbare Freude daran zu haben, sich selbst zu binden und dann wieder zu lösen, denn läuft nicht alles Leben darauf hinaus?“ (T. II. 86 o.) Man erinnert sich hier des von Lipps vielfach angewendeten psychologischen Gesetzes der Stauung.[3] Bei Hebbel ist die angezogene Bemerkung metaphysischer Provenienz und wohl nicht ohne Verwandtschaft mit der Hegel'schen Dialektik. Erwähnt sei noch, daſs Hebbel bestimmte Bücher nur zu bestimmten Jahreszeiten las. Er begreift nicht, wie man manche Werke im Winter lesen kann (Br. N. I. 335 o.).

---

[1] Kuh berichtet, daſs Hebbel bei einer Vorstellung des „Lear“ mehrmals gesagt hat: „Als ob man träumen würde!“ (Kuh, II. 619 m.)

[2] Diese Bemerkungen Hebbel's erinnern an die von Conrad Lange aufgestellte Theorie des künstlerischen Genusses. („Die bewuſste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses.“)

[3] Hebbel faſst es hier durchaus pantragisch. Vgl. dazu als Erläuterung T. II. 149 u. und im fünften Teil (innere Form) 2. d.

D. Historische Betrachtungen über das Drama.

I. Entwickelungsepochen des Dramas.

Es ist wiederholt erwähnt worden, daſs das Drama den jedesmaligen Welt- und Menschenzustand in seinem Verhältnis zur Idee, „zu dem Alles bedingenden sittlichen Centrum“ veranschaulichen soll. Nur dann hält HEBBEL das Drama für möglich (W. X. 43—46), wenn in diesem Zustand eine Veränderung vor sich geht, und er giebt drei groſse derartige Krisen an, in denen jene Veränderung so groſs und bedeutend war, daſs eine epochemachende Tragödie, denn nur um eine solche handelt es sich hier, möglich war. Die Repräsentanten dieser drei Krisen sind die Griechen, SHAKESPEARE und GOETHE.

a) Die Griechen.

Zu den ewigen Fragen des Daseins, zu den Rätseln der Welt, nimmt der Mensch Stellung und bringt danach seine Tragödie hervor. Die Griechen gestalteten das Fatum, d. h. ihre Schicksalstragödie brachte ihre Stellung zu den ewigen Problemen auf den kürzesten Ausdruck. Im Fatum erscheint die Idee verselbstständigt, in seinem unergründlichen Willen, dem selbst die Götter unterthan sind, muſs jene Notwendigkeit erblickt werden, die uns zur Versöhnung gelangen läſst. Von einer Immanenz des Weltmoralprincips ist keine Rede, weshalb auch das Individuum den sittlichen Mächten gegenüber fast zu einem Nichts herabgedrückt wird.

b) SHAKESPEARE.

SHAKESPEARE emancipierte das Individuum; die Menschheit schüttelte den Begriff eines unabänderlichen Geschickes ab und forderte ihr Recht, sie selbst sein zu dürfen, und nicht das willenlose Werkzeug eines unergründlichen Schicksals. HEBBEL führt dies auf den Protestantismus zurück; er würde besser gethan haben, es auf den Geist der Renaissance zurückzuführen, der durch Europa wehte und auf allen Gebieten das Individuum, die Persönlichkeit, zu emancipieren und auf die eigenen Füſse zu stellen, bestrebt war. Dadurch wurde der Mensch des Menschen Schicksal, die Korrektur immanentes Weltmoralprincip.

c) Erläuterung dieser Ansicht Hebbel's.

Wie Menschennatur und Menschengeschick sich wechselseitig bedingen, das suchten die Griechen auch zu ergründen, der Unterschied ist aber der: „Die Alten durchwandelten mit der Fackel der Poesie das Labyrinth des Schicksals; wir Neueren suchen die Menschen-Natur, in welcher Gestalt oder Verzerrung sie uns auch entgegentrete, auf gewisse ewige und unveränderliche Grundzüge zurückzuführen. So war den Alten Mittel, was uns Zweck ist, und umgekehrt" (T. I. 88 u.).

Wir ergründen also die Menschennatur (Vereinzelung, der notwendig Maſslosigkeit eingepflanzt ist, und die aufgelöst wird), die Griechen stellten das Menschengeschick dar, welches ein Fatum leitete, das „keine Physiognomie hatte und allen ein Geheimniſs" war. Das moderne Schicksal ist „die Silhouette Gottes", wir erkennen in seinem Walten das durch immanente Selbstkorrektur auf Einheit in sich selbst gehende Bewuſstsein der Idee. Die Schuld, der antike Frevel, gehört zur Menschennatur, er war den Griechen Mittel, um das Fatum in Aktion zu setzen und den Lebenslauf, das Menschengeschick, zu gestalten. Dieser Lebenslauf ist uns Mittel, in ihm offenbart sich die Menschennatur, die uns Zweck ist. Diese Menschennatur aber ist Schuld und Korrektur. Wie die Schuld notwendig entsteht und durch sich selbst wieder aufgelöst wird, dies zu zeigen, ist uns Zweck. Was dort ein Fatum ist, ist hier Bewuſstsein der Welt, das auf Korrektur hinstrebt. Der innere Grund der Schuld ist hier, wie dort, unenthüllbar, die Schuld kommt dort durch den Willen des Fatums zu Stande, hier durch die Schöpfung, die Individuation, durch das erwachende Bewuſstsein der Welt (Gott muſste schaffen, um sich kennen zu lernen), durch den der Idee insinuierten Individualisierungstrieb. Die Sühne heiſst dort Rache des Fatums, hier Korrektur. Erläutert wird dies noch durch eine Betrachtung über den Oedipus, der Hebbel als Darstellung des Fatums auf dem schwindelnden Gipfelpunkt seiner Macht erscheint (W. X. 44 m.). Jeder neuere Dichter, sagt Hebbel, hätte das Höllengefühl des Oedipus noch mit den Sünden der Söhne getränkt und ihn ihre Frevel als Strafe der seinigen empfinden lassen, aber Oedipus fühlt sich, als Eteokles ihm entgegentritt, nur als Vater, nur den Göttern fühlt er sich schuldig, nur mit dem Fatum hat er abzurechnen. Dringt der Sohn sich ihm als Henker auf, so weiſs er, daſs dadurch

ein neuer Procefs anhängig wird, dafs ein neuer Thaten- und Schicksalskreis beginnt; das Fatum würde sich sonst „vergifteter Pfeile“ bedienen (T. I. 89 o. m.). Seine Strafe erwartet er also vom Schicksal in irgend einer Form, vom Fatum direkt, mit dem allein er abzurechnen hat, nicht, was eine Immanenz des Moralprincips bedeuten würde, durch neue Frevel, die sich gegen ihn richten. In der neueren Tragödie wird das Fatum, als Wille der Menschheit, in die Menschen geworfen, wodurch eine Selbstkorrektur zu Stande kommt. Der Widerstreit oder „Widerspruch“, wie Hebbel sich ausdrückt, der bei den Alten zwischen Fatum und Mensch, zwischen Idee und Vereinzelung (Hebbel sagt dafür „Idee und Ich“ W. X. 44 u.), bestand, wird dadurch in die Menschheit, in den Menschen, ins „Ich“, verlegt, d. h. Fatum und Mensch tauschen keine Flüche mehr aus, sondern nur noch die Menschen untereinander. Die Dialektik wird ins Leben geworfen, wie Hebbel es nennt.[1] Man sieht hier wieder, wie nötig es ist, die Idee mit der Menschheit zu identificieren, um den Zweck der transcendenten Selbstbespiegelung der Idee, der an sich nichts ist, als „in ihm selbst der Trieb seiner Realisierung“, für die Tragödie brauchbar zu machen.

d) Goethe.

Goethe nun warf die Dialektik in die Idee: „Er hat den Widerspruch, den Shakespeare nur noch im Ich aufzeigt, in dem Centrum, um das das Ich sich herumbewegt, d. h. in der diesem erfafsbaren Seite desselben, aufzuzeigen und so den Punkt, auf den die gerade, wie die krumme Linie zurückzuführen schien, in zwei Hälften zu theilen gesucht“ (W. X. 44 u.). Unter der geraden Linie, die auf den von Goethe zerteilten Punkt führt, wird die alte Tragödie zu verstehen sein, da in ihr „Ich“ und Idee direkt gegenüberstanden, während bei Shakespeare der Weg vom „Ich“ zur Idee erst durch das „Ich“ geleitet wird, da er das Fatum ins „Ich“ warf, so dafs also seine Tragödie die krumme Linie ist. Die dem „Ich“ „erfafsbare Seite“

---

[1] In einer Abhandlung über Wienbarg führt Hebbel das nämliche über das Verhältnis der Tragödie der Alten und Neuern aus (W. XII. 20 u., 21 o. m.) und fügt hinzu: „Soll ich den Grundbegriff der neueren Tragödie in der Kürze aussprechen, so finde ich ihn in dem herben Gebundensein des höchsten Adels menschlicher Natur in Leid und Tod, und in dem dadurch bedingten, ja als nothwendig vorausgesetzten Widerstand der Welt gegen das Grofse in seinem Werdegang.“

des Centrums ist die als Einheit gedachte Menschheit, denn die transcendente Seite des Centrums (= der Idee), die, trotz der Identificierung desselben mit der Menschheit, noch besteht, und zwar als mystisches Finale aller Dinge, ist dem „Ich" nicht erfaſsbar.[1] Die Dialektik wird also in die als Einheit gedachte Menschheit geworfen. Shakespeare warf sie in die als Vielheit zu denkende Menschheit ins „Leben". Der Punkt, den Goethe in zwei Hälften zu teilen suchte,[2] ist der Zustand der durch die Korrektur, bezw. Rache des Fatums, zur Ruhe in sich selbst gelangten Menschheit, bezw. Idee.

Es ist für Hebbel charakteristisch, ein so wichtiges Gebiet seiner Lehre in einer Sprache vorzutragen, von der Heine durchaus berechtigt war, zu sagen, es verstehe sie kein Mensch. Und er wunderte sich und wurde heftig, wenn man ihn nicht verstand! Wenn man bedenkt, daſs er doch schlieſslich mit einem groſsen Publikum rechnen muſste, auf das er wirken und dem er zu diesem Zwecke seine Ansichten verdeutlichen wollte, so weiſs man nicht, worüber man mehr lächeln soll, über die Naivität Hebbel's, mit der er seiner Zeit derartiges vorsetzte, oder über die verdutzten Gesichter, die seine Leser vermutlich dazu gemacht haben werden, wenn ihnen auch, wie schon erwähnt, die hier angewendete Terminologie durch Bekanntschaft mit der absoluten Philosophie geläufiger war, als sie es uns heutzutage ist.

e) Goethe als Schöpfer der Bedingungen zu einer neuen Tragödie.

Zu einer solchen neüen Tragödie, in der die Dialektik unmittelbar in die Idee selbst hineingeworfen wird, hat indessen Goethe nur den Grundstein gelegt, er hat nur den Weg gewiesen und den ersten Schritt gethan (W. X. 45 o.). Er nahm, besonders im ersten Teil des Faust, den Anlauf auf ein neues Ziel, kehrte aber im zweiten Teil um. In diesem setzte er, wie Hebbel es ausdrückt, die Geburtswehen der um eine neue Form ringenden Menschheit, die wir im ersten Teil erblicken, zu bloſsen Krankheitsmomenten eines Individuums herab, das „durch einen willkürlichen, nur nothdürftig-psychologisch vermittelten Act" kuriert wurde. Die

---

[1] Die höchsten Wesen wissen nicht mehr von sich, nur noch von Gott, so sagte Hebbel.

[2] = in den er die „Dialektik" warf.

Menschheit steht vor einer ungeheueren Aufgabe, so hiefs es; den ersten Schritt zu ihrer Lösung hat GOETHE gethan, er hat den Weg gezeigt, auf dem sie zu suchen ist, das Drama aber soll sie vollenden helfen. Sie besteht, wie erinnerlich, darin, dafs Sittlichkeit und Notwendigkeit zum Fundament der alten Institutionen werden sollen. Beide nun haben wir vereint in der Selbstkorrektur, also müfste die HEBBEL'sche Tragödie jene Aufgabe gelöst haben. Indessen wissen wir, dafs sich HEBBEL nicht für einen epochemachenden Dichter allerersten Ranges hielt, er beansprucht für sich nur eine Nische neben KLEIST und GRILLPARZER (KUH II. 669 o.), aber keinen Thron neben den grofsen Griechen, SHAKESPEARE und GOETHE.

2. Die Tragödie der Zukunft.

a) Aufgabe dieser Tragödie.

Es frägt sich nun, wie sich HEBBEL die neue, an GOETHE anknüpfende Tragödie gedacht hat. Sie wird sich, sagt er, von derjenigen SHAKESPEARE's, über die durchaus hinausgegangen werden mufs, dadurch unterscheiden, dafs die dramatische Dialektik nicht nur in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt, dafs also nicht blofs das Verhältnis des Menschen zur Idee, sondern die Berechtigung der Idee selbst debattiert werden wird (T. II. 24 m.). Es handelt sich hierbei, wie hervorgehoben, um die dem „Ich“ erfafsbare Seite der Idee, als welche wir die als Einheit gedachte, in sich ruhende, „korrigierte“ Menschheit bezeichnen können. Diese ist als solche unproblematisch und darum undramatisch, es kann sich also nur um dasjenige ethische Princip handeln, das für die dramatische Moral mafsgebend ist, um diejenigen Grundsätze, nach denen die Korrektur als sich vollziehend gedacht werden mufs, nach denen korrigiert wird. Es entspricht dies der Äufserung HEBBEL's, dafs den Zuschauer und Leser die dumpfe Ahnung' überkomme, Faust breche nur darum mit dem alten Gesetze so kühn und trotzig, weil er ein neues entdeckt habe (W. XI. 105 m.).[1] Aber er hat es nicht verkündet, auch HEBBEL

[1] Vgl. die in der allg. Grundbetrachtung des ersten Teils im Abschnitt e im Anschlufs an die „metaphysische Krankheit“ angezogene Briefstelle (Br. I. 50 m.), dafs die Todeskrankheit, unter der er leide, dieselbe sei, die GOETHE befähigt und begeistert habe, seinen Faust zu schreiben. Ferner den Vergleich, den HEBBEL zwischen sich und GOETHE anstellt (Br. N. I. 221 u., 222 o.).

hat nicht angegeben, welcher Art es sein soll: „wenn der Faust vollendet werden sollte, müſste zuvor die Philosophie vollendet werden“ (T. I. 14 u.). Angesichts dieser Schweigsamkeit verwundert man sich über die gegen GOETHE gerichteten Vorwürfe, daſs er im zweiten Teil des „Faust“ einen mit Katechismusfiguren bemalten Bretterverschlag gewählt habe, statt einer ungeheueren Perspektive (W. X. 45 m.), die HEBBEL nicht eröffnet hat, über deren nähere Beschaffenheit überhaupt niemand Angaben zu machen im Stande ist, der gegenüber selbst die beiden Beteiligten, GOETHE und HEBBEL, sich in Schweigen hüllen. Welches ist das Verhalten, dem gegenüber dasjenige Fausts, das seinen höchsten Ausdruck in den Worten findet:

> „Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
> Der täglich sie erobern muſs,“

als das Wählen eines mit Katechismusfiguren bemalten Bretterverschlages bezeichnet werden kann? Es ist offenbar, daſs sich HEBBEL hierüber selbst nicht klar war; wenn auch in der Idee, so doch nicht in den praktischen Konsequenzen derselben. Dies zeigt schon der äuſsere Erfolg; denn er würde doch sicherlich die neue Tragödie geschrieben haben, wenn er genau gewuſst hätte, worauf es bei ihr ankam.

b) Versuch, den von dieser Tragödie einzuschlagenden Weg anzudeuten und Betrachtung über eine von ihr einzuleitende Epoche.

Das Ziel, zu dem die neue Tragödie führen wird, kennen wir; es ist Aufgehen in der Einheit der Idee, wie bisher, und kann kein anderes sein, nur der Weg, auf dem es erreicht wird, ist einer Veränderung bedürftig, er wird ein anderer sein und sich noch enger an das oberste Moralprincip anschlieſsen. Faust ist ein Mensch, der sich mit dem Bestehenden durchaus nicht verträgt, der sich in den schärfsten Widerspruch zu ihm setzt. Wir müssen daher nach dem Schluſs des ersten Teils im zweiten Teil entschieden seinen Untergang erwarten, wenn das Princip der bisherigen Moral, das in der Selbstkorrektur seinen Ausdruck findet, sich nicht selbst untreu werden soll. Ereilt ihn nun sein Geschick nicht, wird er nicht zerschmettert, und sehen wir ein, daſs dies notwendig zu Recht geschieht, ja daſs ein höheres Recht vorhanden ist, ihn zu erhalten, als ihn zu vernichten, so wird die alte Maxime, nach der er fallen müſste, in ihrer Berechtigung angefochten.

Der Gang der Korrektur in seiner Gesammtheit ist die „Idee des Rechtes“,[1] in ihr wird auf diese Weise ein Widerspruch aufgezeigt. Die sittliche Bewegung, in welche die Menschheit durch den Gang der Korrektur versetzt wird, ist die raumzeitlich auseinanderfallende Einheit der Menschheit, bezw. Idee; man kann also von einem Verlegen des Widerspruchs in die Idee reden, davon, daſs die Dialektik in die Idee selbst geworfen wird. Welcher Art die neuen Gesichtspunkte sind, nach denen die Menschheit, bezw. Idee nunmehr zur Einheit in sich selbst gelangt, was Faust zu thun hat, damit er ihre Anwendung als notwendig darthut, darüber läſst sich nur soviel sagen, als daſs ihnen eine noch gröſsere Sittlichkeit zu Grunde liegen muſs, als den bisherigen, eine gesteigerte Sittlichkeit im Sinne des Pantragismus. Der Zustand der Menschheit wird sich demjenigen des Monadenreiches nähern müssen, der Mensch wird williger in der Menschheit aufgehen, er wird dem Schicksal, welches ihn den Weg zur Einheit der Menschheit in sich führt, nicht mehr widerstreben, sondern ihm entgegenkommen. Daſs dieses Ziel erreicht werden muſs, so oder so, das ist die „Idee des ewigen Rechtes“. Dementsprechend sagt Hebbel: „Die bisherige Geschichte hat nur die Idee des ewigen Rechtes selbst erobert,[2] die kommende wird sie anzuwenden haben“ (T. II. 109 u.). Er sagt „Geschichte“, er hätte auch Tragödie sagen können, da die Geschichte, wie wir gesehen haben, in der Tragödie die Quintessenz ihrer ethischen Bedeutung znm Krystall zusammenrinnen sieht.

Hat nun der Mensch die Idee des ewigen Rechtes nach allen Möglichkeiten ihrer Anwendung (welche Möglichkeiten die neue Tragödie in unvergänglichen Bildern gestalten wird) erfaſst, so hat er seine Stellung zur Idee endgültig begriffen;[3] eine weitere historische Entwickelung seines Begriffes von seinem Verhältnis zur Idee ist nicht mehr möglich, und wenn die Geschichte als

---

[1] Die Sittlichkeit ist das Weltgesetz selbst etc. (T. II. 197 m.).

[2] Von der gegenwärtigen Epoche, die er von der turba gentium an datiert, sagt Schelling, in ihr trete das lebendige Wort als ein festes und beständiges Centrum im Kampf gegen das Chaos ein, und es fange ein erklärter, bis zum Ende der jetzigen Zeit fortdauernder Streit des Guten und des Bösen an, in dem Gott als Geist, d. h. als actu wirklich, sich offenbare (Schelling, Werke, I. Abt. Bd. VII., 380 u.).

[3] „Wenn im All einmal Alles Mittelpunkt gewesen ist, ist die Welt am Ende, dann hat das All sich ganz durchgenossen“ (T. II. 76 o.).

eine Entwickelung dieses Begriffes angesehen wird, was vom Standpunkte des Pantragismus aus geboten ist, so hat dann die Zeit, zu der eine Tragödie spielt, gar keine Bedeutung mehr, weil sich die Auffassung, die der Mensch von seinem Verhältnis zur Idee hat, immer gleich bleibt. Dies ist der Sinn des Tragödientitels „Zu irgend einer Zeit. Tragödie der Zukunft“ (T. II. 43 o.).

α) Hebbel's Andeutungen hierüber.

Für sein „letztes Drama“, „Zu irgend einer Zeit“, hatte sich Hebbel, wie er aus Paris an Elise schreibt, in seiner Schreibtafel verschiedene, aus der Weltlage seiner Zeit hervorgehende Konsequenzen notiert, darunter auch die, daſs die Kindesmörderinnen, die jetzt bestraft werden, künftig eine Belohnung erhalten, und daſs Staatsanstalten errichtet werden sollen, in denen „die Kinder der Pauperisten“ getötet werden (Br. I. 219 u.).[1] Was also für die Erhaltung der Menschheit, für ihr gedeihliches Bestehen, notwendig erscheint, ist sittlich. Das war bisher auch der Fall, aber wir fühlen einen Protest gegen das alte Princip durch: es ist noch nicht umfassend, noch nicht durchdringend genug, ganz abgesehen davon, daſs man noch nicht nach ihm lebt, da es sonst zu Tragödien, wie Hebbel sie geschrieben hat, nicht kommen könnte. Das alte Princip muſs noch sittlicher werden, und es entsteht die Frage: was ist sittlich, was ist sittlicher, was ist am sittlichsten? Wir wissen bereits, worauf dies alles hinausläuft, eine Entindividualisierung ist das Ziel, der Mensch soll in der Menschheit aufgehen, er soll ihr dienen. An eine ethische Vervollkommnung des Menschengeschlechtes glaubt Hebbel nicht und kann nicht an sie glauben, wenn er seinen principiellen Standpunkt nicht aufgeben will, wie wir bereits gesehen haben[2]: die Menschheit ist die Idee, sie ist gotterfüllt und gut, aller Fortschritt liegt nur im Individuum. Das Charakteristische des Individuellen aber ist das, daſs es dem Ganzen, der Menschheit, widerstrebt, und indem es diesen Widerstand aufgiebt, vervollkommnet es sich. Vervollkommnet sich die Mehrzahl der Menschen oder alle, so vervollkommnet sich die Menschheit damit nicht, diese schwebt nach wie vor als ideengleiches, einheitliches Ideal über den Menschen, die widerstrebender oder williger

[1] Darin, daſs der englische Sociologe Malthus diesen Gedanken bereits vor ihm geäuſsert hat, erblickt er die Gewähr dafür, daſs er das sociale Problem seiner Zeit richtig erfaſst hat. (ibidem.) Vgl. Kuh II. 650 u., 651 o.

[2] In diesem Teil, I. (Tragödie) A. 2. f.

in ihr aufgehen. Im letztern Falle wird die Welt zu einem Abklatsch des Monadenreiches.

Aber das alles ist graue Theorie, wir müssen danach fragen, wie sich HEBBEL die praktische Gestaltung seiner neuen Welt und seiner neuen Tragödie gedacht hat. Die Forderung der Sanktionierung des Kindermordes ist uns bereits bekannt.[1] Ich bin fest überzeugt, sagt er ferner, daſs die Welt einmal eine Form erlangen wird, die dem entspricht, was die Edelsten des Geschlechtes denken und fühlen. Aber auch dann wird es Bestien und Teufel geben, sie werden nur gebunden werden (T. II. 185).[2] In dem angeführten Briefe polemisiert er gegen eine von RUGE konstruierte Welt, in der es wieder Jagende und Gejagte geben würde, eine Aristokratie, die friſst, und einen Pöbel, der gefressen wird, weil sich in dieser Welt die Menschen so vermehren würden, daſs sie gezwungen wären, einander aufzufressen (Br. I. 219 m. u.). Ebenda klagt er über die ungeheuere Unsittlichkeit, auf der aller Handel der Welt basiert sei. In den Tagebüchern spricht er über die Schwierigkeit, das Problem der Eigentumsfrage und des „Pauperismus" zu lösen. Gütergemeinschaft würde unendlich viele Motive aufheben, die der „insolenten" Menschennatur notwendig seien, wenn sie nicht erschlaffen solle, „aber, ob es nicht ein Maaſs des Besitzes geben könnte!" (T. I. 324 m.). Der Gedanke, daſs bei richtiger Verteilung des Geldes Not und Armut dennoch existieren würden, erscheint ihm „albern" (T. II. 40 m.).

Diese Bemerkungen sind interessant; sie zeigen einmal einen kindlich-gläubigen, optimistischen Eudämonismus und sie zeigen ferner, wie HEBBEL, so sehr er auch, wie erinnerlich, den kommu-

[1] Wenn die Kinder der „Pauperisten" getötet werden sollen, so hätte HEBBEL's eigenes Söhnchen diesem Princip geopfert werden müssen, da er ihm selbst eine trostlose Zukunft prophezeit hat (Br. I. 182 m. u.). HEBBEL's Schmerz über den thatsächlichen Verlust des Kindes wäre, streng genommen, unsittlich zu nennen. Wie KUH berichtet, hat HEBBEL das in Rede stehende Verfahren einmal einem Bekannten gegenüber, der ihn in Wien aufsuchte, verfochten, jedoch hat dieser es unterlassen, ihn zu fragen, wie er sich dann die Anwendung bei seiner Familie vorstelle.

[2] In einer Betrachtung über die letzte Entwickelung der Dinge sagt SCHELLING: „Das Böse ist dann nicht mehr vorhanden in Bezug auf Gott und das Universum. Nur in sich selbst ist es noch vorhanden. Es hat jetzt, was es wollte, das gänzliche in-sich-selbst-Seyn, also Trennung von der allgemeinen, der göttlichen Welt. Es ist den Qualen seines eignen Egoismus, dem Hunger der Selbstsucht überlassen" (SCHELLING, Werke, I. Abt., VII. Band, 483 m.).

nistischen Standpunkt[1] principiell ablehnt, doch in den letzten Konsequenzen mit ihm übereinstimmt, denn auf was anderes, als auf ein allgemeines Wohlbefinden, laufen seine Betrachtungen und Hoffnungen realiter hinaus? Der Unterschied ist der, daſs der von HEBBEL abgelehnte Kommunismus den Schwerpunkt ins Individuum verlegt, HEBBEL verlegt ihn in die Menschheit. Das maſslose Anschwellen der Ausbreitung einzelner Individuen will der Kommunismus im Interesse der übrigen Individuen verhindern, HEBBEL im Interesse der als Einheit in sich ruhenden Menschheit. Aus dem berechtigten Bedürfnisse eines jeden, sich so wohl als möglich zu befinden, aus der Konkurrenz, aus dem Koncert aller Wünsche und Bestrebungen aller Menschen konstruiert der Kommunismus seine Normallinie des allgemeinen Wohlbefindens; aus der zur Einheit in sich selbst strebenden Idee und Menschheit spinnt HEBBEL sein Aufgehen des Individuums in die Menschheit hervor. Das praktische Resultat ist dasselbe: allgemeines Wohlbefinden; aber beim Kommunismus ist es ein Resultat im eigentlichen Sinne, bei HEBBEL nur eine Begleiterscheinung, die an und für sich keine Bedeutung hat, denn für den Pantragiker, der darin eine Versöhnung erblickt, daſs in einer Tragödie mehrere Personen, die „eigentlich alle Recht haben", zu Grunde gehen, kann es an sich ganz gleichgültig sein, ob hunderttausend „Pauperisten" bereits als Säuglinge umgebracht werden, oder ob sie, laufen gelassen, hinterher verhungern. Es giebt nach HEBBEL eben nur eine Notwendigkeit, die, daſs die Welt besteht, wie es aber den Menschen in der Welt ergeht, das ist höchst gleichgültig; der zur Menschheit verdichteten Idee thut es nicht weh, wenn die Individuen leiden.

Wozu aber dann diese socialen Spekulationen? Sie sind nur Mittel und Wege, um die ungeheuere Aufgabe, vor der die Weltgeschichte steht, zu lösen, und diese Aufgabe besteht in einem glattern, willigern Aufgehen alles Vereinzelten in die Einheit des Ganzen, in einer Annäherung an das Monadenreich, in einem dem Schicksal, der Korrektur zu zeigenden Entgegenkommen, in einer pantragischen Versittlichung der Welt, in einer Entindividualisierung. Es steht zu vermuten, wie wir ja hier auch angenommen haben, daſs HEBBEL diesen Zustand mit demjenigen eines gröſstmöglichen Wohlbefindens aller Menschen als identisch gedacht

[1] Vgl. in diesem Teil, I. A. 3.

hat; dies zeigt zwar keine seiner Bemerkungen, wohl aber der Ton, in dem sie abgefaſst sind.[1] Man darf dieses aber nicht in dem Sinne miſsverstehen, als habe er in Menschheitsbeglückerei gemacht, er zieht hier nur, durchaus folgerichtig, die Konsequenzen seiner Lehre, die in einer starren Tragisierung der Welt gipfelt, nicht in einer Eudämonologie. Die Spitze seiner Lehre ist eine transcendent-ethische, keine individuell-moralisierende, und wenn er für die Zerrissenheiten, Ungerechtigkeiten und Maſslosigkeiten auch als Mensch ein Herz hat,[2] so hat er doch als Dichter und Philosoph für sie nur das Auge des theoretisierenden Pantragikers.

β) Charakteristik dieser als Konsequenz der Lehre HEBBEL's auftretenden Anschauungen.

Erst hier, in ihren Konsequenzen, zeigt sich die Lehre HEBBEL's recht deutlich in ihrer Eigenart, weshalb wir ein wenig bei ihnen verweilen wollen.

„Kraft gegen Kraft, in Gott ist die Ausgleichung", so hatte HEBBEL gesagt; „in Gott ist die Ausgleichung", ist sein oberster Satz, aus dem das Wort „Kraft gegen Kraft" nur abgeleitet ist. HEBBEL faſst das Aufgehen in die Einheit der Idee, das Aufgehen, die Ausgleichung in Gott nicht nur transcendent, er erblickt es auch im sprossenden Halm, im kämpfenden und untergehenden Menschen, im gesammten Leben, welches nur ein Monogramm eben dieser Ausgleichung ist, er sieht im realen Vorgang ein übersinnliches und übersittliches Geschehen. Die Art des realen Vorgangs ist für das transcendente Ziel desselben ohne Bedeutung, ist doch auch aus dem Umstande, daſs die Einheit in der Idee immer hergestellt werden muſs, keine Norm für die Art und Weise abzuleiten, in der es erfolgen soll. So verliert, wenn man an dem transcendenten Ziel eines realen Vorgangs festhält, dessen individuelle Färbung jede Bedeutung; ob die Wogen individueller Eigenart sich wild und trotzig emportürmen, ob sie sanft und fügsam dahingleiten, gleichviel; welche Physiognomie die Menschheit auch immer zeigen mag, auf die herzustellende Einheit in der Idee kommt es allein an, und wenn HEBBEL behufs Feststellung einer sittlichen Norm den Not-

[1] Man vergleiche auch hier den schon angeführten Ausruf: Welch ein Zustand, wenn die Menschheit so leben wird, daſs die Kunst gar nicht schöner träumen kann! (T. II. 360 m.)

[2] Dies äuſsert sich in dem plötzlich auftauchenden, naiven Eudämonismus von dem vorhin die Rede war.

behelf einer Identificierung der Idee mit der Menschheit auch herbeizog, so bleibt doch sein Herabdrücken alles Individuellen dem übersinnlichen Ziel gegenüber bestehen, und das Höchste, was die Individuen erreichen können und sollen, ist eine Erleichterung des Erreichens dieses Zieles. Diese Erleichterung ist nur durch die erwähnte Identificierung annehmbar, ohne sie kann von einer Erleichterung oder Erschwerung gar keine Rede sein.

Nehmen wir nun den neuen Weltzustand und seine Tragödie an, wo bleibt der Gedanke einer Gesammtheit, die ihren Schwerpunkt im Zusammenprallen von Menschennatur und Menschengeschick aus sich selbst heraus wiedergewinnt, wenn ihr Zustand und sein Abbild, die Tragödie, zu einem Monadenidyll werden? Von welcher ausgewaschenen Farblosigkeit müfste der Anblick des Lebens sein, das in einer solchen Tragödie dargestellt werden würde! Wo bleibt aller Kampf, alle Kraft, wo bleibt der Mensch als Himmel und Hölle des Menschen, wo, das Dasein als sein Fluch und sein Segen? Eine „Erstarrung und Verstockung der Welt“ (T. I. 127 u.), die „negative Tugend: der Gefrierpunkt des Ich“ (T. II. 77 u.), fällt hier mit einer positiven, gewollten Tugend zusammen. Der Mensch hat aufgehört, eine „ewig werdende, nie fertige Schöpfung“ (T. I. 127 u.) zu sein, er ist eine gewordene, eine fertige, wo dann der Tod (= Absterben des Individuellen) Macht über ihn hat (Br. I. 77 o.) und er eben diesen Tod nicht mehr erleidet, sondern ihn „geniefst“ (T. II. 340 u.). Es wird dies wohl erst dann der Fall sein, wenn das All „sich ganz durchgenossen“ hat, und alles in ihm einmal „Mittelpunkt“ gewesen ist (T. II. 76 o.).

Je geeigneter die individuelle Beschaffenheit der Einzelwesen für den der Menschheit imputierten Zweck des Aufgehens in die Einheit der Idee ist, um so höher steigt ihr ethischer Wert. Die Monaden wissen nur noch von Gott; je weniger der Mensch von sich weifs, um so vollkommener wird er, nur noch ein Erkennen, nur noch ein Ziel sind für ihn mafsgebend und die Leitsterne seines Dichtens und Trachtens: das übersinnliche Geschehen und ein Aufgehen in ihm. Dies ist der Fortschritt, von dem Hebbel sagt, dafs er nur in das Individuum verlegt sei: eine Reinkultur von inkarnierten Subjekt-Objekten.[1] Dies darf durchaus nicht dahin

[1] Das Ende der Offenbarung, sagt Schelling, ist die Ausstofsung des Bösen vom Guten, die Erklärung desselben als gänzlicher Unrealität. Dagegen wird das aus dem Grunde erhobene Gute zur ewigen Einheit mit dem ursprünglichen Guten verbunden; die aus der Finsternis ans Licht Geborenen

mifsverstanden werden, als müfsten die Menschen immer moralischer im gewöhnlichen Sinne werden und sich aller Leidenschaftlichkeit entäufsern; all ihr Thun und Treiben wird vorwiegend auf Erhaltung der Menschheit gehen, nicht eigenen, nur Menschheits- und Gattungsinteressen werden sie dienen, das Streben des Einzelnen wird die Integrität des Ganzen nicht mehr stören, sondern fördern, der Mensch wird in der Menschheit aufgehen. Immer mehr wird seine individuelle Kontur verblassen, alle Unebenheiten individueller Kraft und urmenschlichen Persönlichkeitstrotzes werden sich glätten, das Leben wird zu einem Monadentanz, zu einer danse macabre warmblütigen Eigenlebens um den übersinnlichen Götzen Idee-Menschheit.

Aus dem übersittlichen, seligen Ruhen der Menschheit in sich, aus ihrem übersinnlichen Wohlbefinden, wird die Norm für das Verhalten der Individuen dekretiert. Es steht zu hoffen, dafs ihnen dann die „Aufgabe" gelingen wird, zu sterben, durch den blofsen Vorsatz, zu sterben (T. I. 191 o.),[1] ja es wird keine Krankheiten (T. II. 149 m.) mehr geben, keine „zufälligen Entwickelungsstörungen" (T. II. 549 m.), damit nur ja die intelligible Existenz nicht gestört werde.

---

schliefsen sich dem idealen Princip als Glieder seines Leibes an, in welchem jenes vollkommen verwirklicht und nun ganz persönliches Wesen ist. (Schelling, Werke, I. Abt., VII. Bd., 405 m.)

„Die Masse macht keine Fortschritte" (T. I. 105 u.).

[1] Wenn der Mensch sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet und eigentlich auch schon aufgehört, ein Individuum zu sein, denn der Begriff dieser Notwendigkeit, die Fähigkeit, sich bis zu ihm durchzuarbeiten, und die Kraft, ihn festzuhalten, ist eben das Universelle im Individuellen, löscht allen unberechtigten Egoismus aus und befreit den Geist vom Tode, indem er diesen im wesentlichen anticipiert (T. II. 282 o.).

Vgl. die schon angeführten Stellen T. II. 85 u., 86 o.; T. II. 401 o.; T. II. 282 o.; T. II. 340 u.

Schelling bezeichnet den Tod als ein Feuer, durch welches aller menschliche Wille hindurchgehen mufs, um geläutert zu werden, als ein Absterben der Eigenart (Schelling, Werke, I. Abt., VII. Bd., 381 u.). Es kann auch bis auf Fichte's Forderung, sich in den Dienst des Absoluten zu stellen, zurückgegangen werden, wenn man von der Entindividualisierung absieht.

Von der letzten Periode der Welt sagt Schelling, sie sei diejenige der ganz vollkommenen Verwirklichung, also der völligen Menschwerdung Gottes, wo das Unendliche ganz endlich geworden ohne Nachteil seiner Unendlichkeit. „Dann ist Gott wirklich Alles in Allem, der Pantheismus wahr" (ibidem 484 m.).

Die bisherige Korrektur ist dann ein überflüssig gewordener Notbehelf zur Erreichung des Weltzweckes, dessen Betonen in folgender Briefstelle einen besonders prägnanten Ausdruck findet: „Die Schöpfung, dies trostlose Zerfahren des Unbegreiflichen in elende, erbärmliche Creaturen, muſs eine traurige Nothwendigkeit gewesen seyn, der nicht auszuweichen war; die unendliche Theilbarkeit ist die gräſslichste aller Ideen, und eben sie ist der Grund der Welt. Ein Wurmklumpen, Einer durch den Anderen sich hindurch fressend; Jeder so lange vergnügt und in roher Existenz-Wollust sich wälzend, bis auch er sich an irgend einer Stelle angenagt fühlt; dann ein possirlicher Kampf, zuletzt wird das Leben, wie das Stück Speck in der Mausefalle, aus dem einen Cadaver in den zweiten herüber gezerrt, nun wieder Wollust, wieder Kampf, und das Ende? — Vielleicht eine Midgardtschlange, die sich in den Schwanz beiſst und nicht mehr zu käuen, nur wiederzukäuen braucht! —“ (Br. I. 130 m.)

So wird, der übersittlichen Einheit gegenüber, alles Eigenleben zur „rohen Existenz-Wollust“, in der ein Wurm sich wälzt.

Die Pflichten des Dichters werden dementsprechend, da er das ethische Ideal immer aufs neue zu gestalten hat, als „heilige“ (T. I. 213 o.) bezeichnet.

Wier können hier drei Welten unterscheiden, über denen, als Ideal, das Monadenreich schwebt, dem sie sich, je nach dem Grade der relativen Entindividualisierung, stufenweise nähern: In der Mitte steht die von Hebbel in seiner Tragödie vorgeführte Welt, über ihr, dem Monadenreich näher, steht eine ethisch überwertige, unter ihr, dem Monadenreich am entferntesten, eine ethisch unterwertige. In der überwertigen Welt geht, wie wir gesehen haben, der Mensch in der Menschheit auf, sie ist das Reich der Tragödie der Zukunft. Die unterwertige würde eine solche sein, in der einem Übermenschentum gehuldigt wird, in der die Menschheit in einzelnen, bevorzugten Individuen aufgeht; eine solche Welt würde also nach Hebbel einen kolossalen ethischen Rückschritt bedeuten. In der Mitte steht Hebbel's Welt, noch wandelt in ihr der Mensch nicht dahin, „still wie ein Gotteshaus“ (T. I. 209 o.), Mensch und Menschheit halten sich noch die Wage, noch ist die Tragödie dieser Zeit kein Monadenidyll,[1]

[1] „Das echte Idyll entsteht, wenn ein Mensch innerhalb des ihm bestimmten Kreises als glücklich und abgeschlossen dargestellt wird. So lange

und Hebbel sagt konsequent von ihr: „*Form ist da der Punkt, wo göttliche und menschliche Kraft einander neutralisiren*“[1] (T. I. 207 o.; vgl. T. II. 197 m.).

Dies nur zur Charakteristik des Gesagten.[2]

Hebbel verfährt durchaus folgerichtig. Er glaubt an ein Erkennen des Transcendenten im realen Vorgang oder wenigstens, wenn die individuellen Störungen und Hemmungen desselben ihn irritieren, in einem großen Komplex realer Vorgänge, er sieht in diesem *das* übersinnliche Geschehen, an dem er als dem Zweck der Welt festhält. Dieser Zweck muß das oberste Moralprincip sein. In der Menschheit sieht er die Idee selbst, was ihm das Aufstellen von Normen ermöglicht; infolgedessen fällt das Bestreben der Idee, zur Einheit in sich zu gelangen (welches nichts ist, als „in ihm selbst der Trieb seiner Realisierung“), äußerlich in einer Unzahl korrektiver Wirkungen im Sinne der Selbsterhaltung der Menschheit in die Erscheinung, und es wird nun das, was Hebbel für das der Menschheit Zuträglichste hält, als Weltzweck in die Welt hineingetragen. Dadurch kommt er in Widersprüche mit dem Leben, wie seine socialen Speculationen zeigen, die naturgemäß alles Individuelle zu Gunsten der Einheit in der Idee (= der sich möglichst intakt erhalten wollenden Menschheit) einschnüren. Es leuchtet ohne wei-

---

er sich in diesem Reiche hält, hat das Schicksal keine Macht über ihn“ (T. I. 209 m.).

[1] Die „*höchste Form des Lebens*“ *aber ist die Kunst* (T. II. 143 o.).

[2] Zu der unterwertigen Welt vgl. die höchst interessante Betrachtung Hebbel's über Grabbe: Grabbe hat sich vor der Trivialität in die Hyper-Genialität, die die Welt überbieten und die Idee durch die Erscheinung vernichten will, hineingeflüchtet. Er erkennt die Wahrheit, die dem Anagramm der Natur zu Grunde liegt, nicht an und bekämpft im eigentlichsten Verstande mit dem Buchstaben das Wort, indem er ihn auf seine immer armselige Chiffre-Bedeutung an sich zurückführt, oder zeigt, wieviel Verbindungen er außer der mit Notwendigkeit gegebenen, allein gültigen, noch eingehen kann. (Vgl. zu dieser überaus trefflichen Bezeichnung, die Hebbel's Meinung aufs deutlichste illustriert, die Verse T. II. 145 u.:

„Seyen Deine Tage Chiffern!
Doch Du wirst sie nicht entziffern,
Als am Ende, also fort!
Erst die letzte schließt das Wort.“

Eine weitere Erklärung des gegen Grabbe gerichteten Vorwurfs ist hiernach überflüssig.) Der Ausgangspunkt seines Darstellungsprocesses ist der Wahnsinn der Willkür und dem gesunden Ausgangspunkt der dramatischen Kunst entgegengesetzt (T. II. 189 ff.).

teres ein, dafs dieser Pantragismus in seiner Anwendung auf bildende Künste oder gar auf die Musik[1] total versagen mufs, woraus wir uns mit die geringe Anzahl der Bemerkungen zu erklären haben, die uns HEBBEL über diese Künste hinterlassen hat.

γ) Aufgehen in der Einheit der Idee als letztes Ziel jeder möglichen tragischen Gestaltung und Überleitung zur Komödie und dem Humor.

Es war gesagt worden, dafs die bisherige Geschichte die Idee des ewigen Rechtes erobert habe; man kann von einer Zeit, die sich einem solchen Resultate gegenübersieht, also von der in HEBBEL's Sinn gegenwärtigen, sagen, dafs man in ihr gewissermafsen das Meer zurückgetreten sieht und die Urschleusen, die sonst immer vom bunten Wellentanz bedeckt sind, offen (T. II. 465 u.). Dafs in der angekündigten, neuen Epoche das Verständnis für die vorhergehenden nach und nach verloren gehen wird, ist erklärlich; „SHAKESPEARE wird die Griechen, und was nach SHAKESPEARE hervortritt, wird ihn verzehren" (W. X. 59 o.); schon jetzt sondert man „das uns völlig Abgestorbene, wenn auch in sich noch so Gewichtige, von dem noch in den Geschichtsorganismus Hinübergreifenden", und schliefslich wird man nur noch „die durch die Phasen der Religion und Philosophie bedingten, allgemeinsten Entwickelungs-Epochen der Menschheit festhalten" (W. X. 58 m. u.). Was immer aber sich ereignet haben und noch ereignen mag, ja selbst, wenn es zu einer Realisierung der Idee kommt, das Resultat ist Herstellung der Einheit in der Idee. Wie diese, auf längern oder kürzern Umwegen, erreicht wird, zeigt die Geschichte, die in diesem Sinne als „die Kritik des Weltgeistes" (T. I. 158 u.) bezeichnet werden kann.

Wenn ich hier einige Betrachtungen über das angestellt habe, was sich auf dem Gebiete des Dramas nach HEBBEL's Meinung möglicherweise noch ereignen kann, so bezieht sich das Gesagte nur auf die Ideen möglicherweise noch zu schreibender Dramen.[2] Eine jede Idee bedarf aber eines objektiven Materials, das, symbolisch betrachtet, sie erkennen läfst; dieses, die Fabel, kann ich natürlich nicht einmal andeutungsweise angeben; ich würde dann auch das angeben müssen, was Faust zu thun hätte, um dem Vorwurf zu entgehen, statt einer ungeheueren Perspektive einen mit Katechismus-

---

[1] Vgl. III. Teil B.

[2] Und zwar ganz allgemein, also auch nicht auf die Idee irgend eines dieser Dramen im besondern, die nicht anzugeben ist.

figuren bemalten Bretterverschlag gewählt zu haben, d. h. ich müſste, im Princip wenigstens und nach HEBBEL's Ansicht, derjenige epochemachende Dichter sein, der das von GOETHE Begonnene vollendete. Von dem Wege, auf dem das Ziel zu erreichen ist, kann nur gesagt werden, daſs er gewissermaſsen kürzer sein wird, als der bisherige, er wird weniger durch individuelle Verbissenheit geleitet werden, der Vollzug der Korrektur wird bei den Individuen ein Entgegenkommen finden, er wird geräuschloser erfolgen, als bisher, was aber individuelle Leiden (man denke an den Kindermord) vermutlich nicht ausschlieſst. Doch es ist müſsig, weitere Betrachtungen darüber anzustellen. Das Ziel ist jedenfalls immer Aufgehen in der Einheit der Idee. Das ist das Ende aller Dinge. Alles individuell Hervortretende wird davon verschlungen werden, alle Zerrissenheiten, alle Schicksale, werden verfliegen, wie vergängliche Hüllen, ihre Träger werden zerrinnen, wie flüchtige Formen, und alle menschlichen Bestrebungen werden zeigen, daſs sie nichts vermochten, als die Einheit der Idee herzustellen; das ist der einzige Zweck, dem sie dienen können, welche Begriffe vom Verhältnis des Individuums zur Idee ihnen auch zu Grunde liegen mögen.[1] Der Zweck der Idee aber ist, wie wir bereits im ersten Teil (I. 5. c) sagten, „Bespiegelung ihrer in sich selbst“: „Auf ewiges Ab- und Wiederspiegeln läuft alles Leben hinaus. Gott spiegelt sich in der Welt, die Welt sich im Menschen, der Mensch sich in der Kunst“ (T. II. 244 u.). Die höchsten Wesen wissen nur noch von Gott; im Monadenreich spiegelt Gott also sich am reinsten; daſs wir aber von uns wissen, das ist „der Flecken im Spiegel“ (T. II. 80 u.). Nur im Weltzweck kann eine Versöhnung[2] liegen. Man kann es indessen auch anders auffassen:

---

[1] „Dem All scheint nur ein einziger Proceſs zu Grunde zu liegen: der einer völligen Entfremdung bis zum Haſs und des Zurückkehrens zu sich selbst durch die Liebe, denn das ist der einzige Weg zum Selbstgenuſs. Welten sind immer nötig“ (T. II. 149 u.).

Dazu: „Gott versteckt sich hinter das, was wir lieben.“ Und: „Man sollte jeden so lieben, wie er Gott liebt“ (W. I. 243 o.). „Nur, wer Gott liebt, liebt sich selbst“ (T. I. 73 o.).

Hierbei ist das Heil im Aufgehen in der Einheit der Idee zu erblicken und Gott ganz nach unserer Definition zu fassen.

[2] Vgl. SOLGER: „Im Tragischen wird durch die Vernichtung die Idee als existirend offenbart; denn indem sie sich als Existenz aufhebt, ist sie da als Idee, und beides ist eins und dasselbe. Der Untergang der Idee als Existenz ist ihre Offenbarung als Idee.“ Nur hiernach ist der beruhigende Eindruck der Tragödie richtig zu fassen und zu erklären, nicht in etwas auſserhalb der

alle Tragik zeige nur die Nichtigkeit des Daseins, hat HEBBEL einmal gesagt (KUH I. 522 m.; Br. N. I. 141 m., II. 239 m.), die Grundverhältnisse, innerhalb welcher alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, und die das Drama darzustellen hat, seien grauenhaft (T. I. 322 m.), und an einer anderen Stelle spricht er von der „Abgeschmacktheit des Weltwesens" (T. II. 149 m.). Andere bittere Betrachtungen haben wir schon früher in seinen Klagen über die „metaphysische Krankheit", die er zu Zeiten pessimistischer Stimmungen erhob, kennen gelernt. Recht deutlich kamen solche auch in der zuletzt angezogenen Briefstelle zum Ausdruck.

Es ist indessen noch eine dritte Auffassungsweise möglich: man kann das ganze Verhältnis des Menschen zur Welt und zur Idee, wenn man sich über seine Bedenklichkeit mit der Unmöglichkeit, es zu ändern, getröstet hat, lächerlich finden. Wir kommen damit zu einer Betrachtung über die Komödie und den Humor.

II. Die Komödie.

Die weitverstreuten Bemerkungen, die uns HEBBEL über die Komödie hinterlassen hat, sind bei weitem nicht so zahlreich, als diejenigen über die Tragödie, und, im Vergleich zu diesen, als lückenhaft zu bezeichnen. Bei der Verwandtschaft von Tragödie und Komödie werden wir uns an Analogieen halten dürfen und, da das Wesentliche bekannt ist, uns kurz fassen können.

A. Allgemeines.

I. Verwandtschaft von Tragödie und Komödie.

Wiederholt weist HEBBEL darauf hin, daſs es die Sache eines und desselben Mannes sei, Tragödien und Komödien zu schreiben, wie schon PLATO gelehrt habe (W. X. 230 u., XI. 123 o.). „In meiner

Tragödie Liegendem, also etwa in der Hinweisung auf eine bessere Existenz; diese Ansicht ist der Reflexion unterworfen und unrichtig. Das Opfer, welches gebracht wird, ist selbst die Gegenwart des Ewigen (SOLGER, Vorlesungen über Ästhetik, 311, 312 o.). „Die unmittelbare Einwirkung der Gottheit als einer persönlichen kann in der Tragödie nicht stattfinden, sofern die Gottheit Einheit der Idee ist" (ibidem 312 m.).

Hand liegt der Stoff zu einer Komödie, wie zu einer Tragödie: ich kann Ohrfeigen damit austeilen, ich kann damit morden!" (T. II. 150 m.) Tragödie und Komödie sind zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie an dem entgegengesetzten Ende packen; der Mensch in seinem Konflikt mit den ewigen Mächten, „mag man diese nun fassen wie man will", der Unterschied liegt nur in der Art der Lösung[1] (W. X. 230 m.). Diese wird, ganz allgemein gesagt, nicht durch Trauriges herbeizuführen sein, da sich die Komödie nicht mit Blut und Wunden verträgt (W. II. 247 m.).

Hebbel nennt, in Anknüpfung an Schiller, die Komödie die höchste Spitze der Kunst, sie umfaſst alle Elemente der Welt, wie die Tragödie, muſs aber, da sie diese noch übertreffen soll, „Etwas" hinzuthun. Dieses „Etwas" besteht in dem freiern Überblick und der aus diesem entspringenden gröſseren Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen, die der Tragöde weinend zerbrechen sieht, der Komöde aber lachend selbst zerbricht (W. XI. 120 m. u.).

Die Zwecklosigkeit aller individuellen Bestrebungen, die, weit entfernt, den erstrebten, individuellen Interessen zu dienen, vielmehr immer nur der Herstellung der Selbstkorrektur dienten, hatten wir in der Tragödie konstatiert, aber die Einsicht in diese Zwecklosigkeit dominierte im tragischen Gesammteindruck durchaus nicht. Das Wehe, welches die grausamen Schicksale und der gewaltsame Untergang der Personen hervorriefen, bedurfte eines Gegengewichtes versöhnender Art, das Gefühl verlangte, suchte nach einem solchen und fand es in dem übersittlichen Ausgleich, in der mit der Sittlichkeit identischen Notwendigkeit, in der Gestaltung des ethischen Ideals. Dieses kam durch die symbolisierende Betrachtungsweise zu Stande, und obwohl wir vermöge derselben in den Personen für sich alleinstehende, leidende Individuen nicht erblickten, konnte doch von einer Gleichgültigkeit gegen diese Personen nicht die Rede sein; kam uns aber das Moment der notwendigen Korrektur nicht deutlich zum Bewuſstsein, so war der Eindruck ein niederdrückender oder gar ein empörender. Die Zwecklosigkeit individueller Be-

---

[1] Charakteristisch für Hebbel ist es, daſs er seinem, an der angezogenen Stelle unternommenen Anlauf, eine Erklärung der Komödie zu geben, hinzufügt, er müsse es bei diesen kurzen Andeutungen bewenden lassen, da die Entwickelung, „wenn auch äuſserst lohnend", zu weit führen würde (W. X. 231 m.), und daſs er diese „äuſserst lohnende" Entwickelung nie gegeben hat.

strebungen wurde also aus der Tragödie ersichtlich, sie beruhte auf dem Verhältnis des Menschen zur Idee, aber dieses Verhältnis war wegen seiner Folgen ein höchst bedenkliches; weinend, wie HEBBEL sagt, sieht der Tragöde die Einzelerscheinungen zerbrechen.

2. Unbedenklichkeit des Stoffes für den Zuschauer.

Werden die Folgen nun gemildert, wird also die Bedenklichkeit hinweggeräumt, ist alles von vornherein so angelegt, dafs wir nicht voll Beklemmung nach dem Moment der Versöhnung suchen, so kann diese wegfallen, und es bleibt für unsere Betrachtung, wenn das Verhältnis des Menschen zur Idee deutlich und rein veranschaulicht wird, nichts übrig, als die Zwecklosigkeit, gegen die Mächte des Geschicks anzukämpfen, oder einen eigenen, einen andern Weg zu gehen, als den, den sie vorschreiben. Diese Mächte des Geschicks „mag man fassen, wie man will", der Kampf des Menschen gegen sie kommt in der Tragödie, wie in der Komödie, zum Ausdruck. In der Tragödie führen sie den Menschen zum übersittlichen Ideal und zum Untergang, in der Komödie zu irgend einem Ziel unbedenklicher Art. So bleibt denn in der Komödie nur der Anblick der Zwecklosigkeit übrig, und so ernst der Anblick der tragischen, sittlichen Notwendigkeit war, so lächerlich ist jener. Einer sehr feinen Bemerkung HEBBEL's sei hier gedacht; im letzten Grunde steht hinter dieser Zwecklosigkeit ein trostloser und furchtbarer Ernst: „Auch die Komödie hat eine tragische Seite, die für den, der sie inmitten der bunten Fratzen und Arabesken, die sie verschleiern, entdeckt, fast noch furchtbarer ist, als die Tragödie selbst" (Br. I. 155 u.).[1] Das ergiebt sich aus unserer Betrachtung von selbst. Eine einzige Verzerrung kann genügen, um dem Anblick der Zwecklosigkeit den Anstrich eines grausamen und läppischen Spieles zu geben, das mit den Individuen getrieben wird, und den Eindruck in eine besonders niederziehende Art des Gräfslichen umschlagen zu lassen. Das tragische Pathos bietet für das Gefühl dem Schicksal, scheinbar wenigstens, immer noch ein Gegengewicht, der Mensch hat in ihm noch den Schatten eines Haltes, der dann, wenn der furchtbare Ernst aus dem Komischen hervorstarrt, wegfällt.

Die Zwecklosigkeit liegt schon in der Kunstform der Tragödie selbst, d. h. in dem Umstande, dafs Menschen durch das heftigste Zusammenprallen ihrer Thaten immer etwas hervor-

---

[1] Vgl. KUH I. 268/9.

bringen müssen, das gar nicht in ihrer Absicht lag, und zwar immer wieder dasselbe, wie sie sich auch anstellen mögen. Darum hebt auch HEBBEL hervor, daſs GOETHE einmal „die Tragödie, die Kunstform selbst, für komisch erklärte“ (W. X. 230 u.), und bemerkt treffend: „der ächten Situationen-Komik müſste der Weltgeist als Individualität, die sich ausspräche, zum Grunde liegen“ (T. I. 94 o.).

Die Bedenklichkeit hat HEBBEL in seiner Komödie „Der Diamant“ hinweggeräumt: „Diamant. Ich glaube darin die schwere und der Komödie allein würdige Aufgabe, daſs für die dargestellten Personen Alles bitterster Ernst ist, was sich für den Zuschauer, der von auſsen in die künstliche Welt hineinblickt, in Schein auflöst, auf eine Weise, wie es in Deutschland noch nicht geschah, erfüllt zu haben“ (T. I. 300 u.). Er hielt übrigens den „Diamant“ noch 1847 für sein bedeutendstes Werk (T. II. 234 m.) und glaubte, durch ihn dem historischen Lustspiel den einzuschlagenden Weg gewiesen zu haben (Br. N. I. 218 m.).

Der Dichter, sagt er in einer Betrachtung über die phantastische Komödie, möge sich durch einen Sprung versetzen, wohin er wolle, nur höre er, in seiner verrückten Welt einmal angelangt, zu springen auf; Aristophanes habe den Vögeln menschliche Leidenschaften geliehen, aber im übrigen seien sie Vögel geblieben (T. II. 250 m.). Die Welt, welche uns vorgeführt wird, muſs also gehalten werden, weder darf sie plötzlich den Anspruch erheben, von uns ernst genommen zu werden, noch dürfen die Personen plötzlich aufhören, sie ernst zu nehmen. Die Komödie, so heiſst es weiter, rechne mit Bestimmtheit darauf, keinen Glauben für ihren Stoff zu finden (ibidem). Dadurch wird für uns das Bedenkliche hinweggeräumt,[1] jedoch muſs es für die Personen auf der Bühne insoweit bestehen bleiben, daſs sie es, und vor allem sich selbst, ernst nehmen, was für uns nicht gilt. Jede komische Figur muſs dem Buckeligen gleichen, der in sich selbst verliebt ist (T. II. 489 m.). Von Falstaff, sagt HEBBEL, daſs er die Konsequenzen seiner Weltanschauung mit dem höchsten Ernst durchsetze und sie selbst Gott gegenüber behaupten würde (T. II. 339 u.).

Wie das Tragische nur im Ganzen sittlich wirkte, im Einzelnen aber unsittlich und unvernünftig war (W. II. 249 u.), so wirkt auch das Komische nur als Ganzes und bringt im Einzelnen nur „Nich-

[1] Hieraus entspringt die vorhin erwähnte „Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen“, die der Komöde „lachend zerbricht“.

tiges und Gemeines". Darum wird zur Vermeidung eines unangenehmen Kontrastes eine weniger gemessene, eine „unregelmäfsige, gewissermafsen verwirrte Behandlung" als die beste empfohlen (T. I. 107 m.). Man könnte hier vielleicht sagen, eine übermütige Behandlung.

3. Folgerungen.

Das Komische ist „stofflich Nichts" und verlangt daher die gröfste Vollendung der Form (W. XII. 28 u.), „strengste Geschlossenheit und freistes Darüberstehen" (T. I. 301 o.), es ist die höchste und reinste Form (W. VII. 217 u.). Wie hier nur beiläufig erwähnt sei, ist die „Vollendung der Form" selbstverständlich nicht in irgend welcher äufserlichen Glätte zu erblicken, sondern darin, dafs das vom Dichter gebotene objektive Material derartig hergerichtet ist, dafs es das Walten des (hier nicht zerstörenden) Geschickes und seine absolute Übermacht über menschliche Bestrebungen, die ihm gegenüber nur Schläge ins Wasser sind, aufs deutlichste veranschaulicht. Für die Tragödie ist die freie Übersicht des Weltwesens erfordert, weil wir sonst am individuell Bedenklichen hängen bleiben. Da dieses bei der Komödie wegfällt, ist die Übersicht, die sie bietet, an sich schon eine freiere, weshalb sie auch bereits auf einer minder hohen Stufe möglich ist. Die Stufen, die zur echten Tragödie hinaufführen, sind fast alle bedeutungslos, weil dieser die freie Übersicht des Weltwesens „durchaus unentbehrlich" ist, die sich eben erst auf der höchsten Stufe einstellt; hingegen hat jede Sprosse der Leiter, auf der man zur Komödie emporsteigt, noch ihren Wert und ihr Verdienst (W. XI. 123 u.). Diese Koncession wird Gutzkow's „Urbild des Tartuffe" gemacht und Kleist's „Zerbrochenem Krug". Letzterm, „unserer einzigen Komödie" (W. XI. 153 m.), fehlt nur „die Weiterleitung der Spiegelung bis in die höheren und höchsten Sphären hinauf, und er wäre eine vollendete Komödie" (W. XI. 119 u.). Es kann dies nur soviel heifsen, als dafs aus dieser Komödie das Zwecklose menschlicher Bestrebungen überhaupt, der unaufgelöste Dualismus als solcher nicht genügend erhellt, sie ist also nicht formvollendet.

B. Die Symbolik des Komischen. Symbolisierung des rein Individuellen.

Die Komik liegt nach Hebbel's Bestimmung nur im rein Individuellen, und wir haben deshalb keine Komödie im Sinne der

Alten, weil unsere Tragödie sich schon so weit ins Individuelle zurückgezogen hat, dafs dieses Letztere, welches eigentlicher Stoff der Komödie sein sollte, für sie nicht mehr da ist (T. I. 247 m.). Es handelt sich hier um das rein dualistisch[1] betrachtete Individuelle. Ähnlich äufsert er sich in zwei Distischen „Die moderne Komödie“:

„Wollt ihr wissen, warum uns die echte Komödie mangelt?
Weil die Tragödie sie bei den Modernen verschlingt!
Individuen sind als solche schon komisch, an sich schon,
Wer sie noch steigert, der bringt meistens auch Fratzen zur Welt.“
(W. VII. 217 u.).

Ein Steigern der Charaktere über das Mafs des Wirklichen hinaus, wie es bei der Tragödie nötig war, ist also bei der Komödie nicht angebracht. Die angeführten Verse sind aber aufserdem wichtig, und ich meine, es wäre besser gewesen, wenn Hebbel die Zeit, die nötig war, um sie, die „als solche“ und „an sich“ keine Zierde seiner Gedichte sind, zu verfassen, lieber darauf verwendet hätte, die darin enthaltenen Gedanken etwas weiter auszuspinnen. Wir finden hier den Grundgedanken ausgesprochen, mit dem wir unsere Betrachtung von der Tragödie zur Komödie hinüberleiteten, und der dem erwähnten Ausspruch Goethe's zu Grunde liegt, dafs nämlich die Zwecklosigkeit der individuellen Bestrebungen lächerlich, dafs also die Individuen an sich komisch sind.

I. Gegensatz zur Tragödie.

a) Keine Schuld und keine Korrektur.

Wir haben zwar in der Komödie, wie in der Tragödie, Darstellung des Allgemeinsten durch Besonderes und Individuelles, aber dieses Allgemeinste ist lediglich der Dualismus als solcher, nicht seine Auflösung in die Einheit der Idee. Das Individuum ist auch symbolisch, aber nur dualistisch zu betrachten und nicht in der Weise, dafs seine Handlungen, sowie es selbst, als notwendige Produkte einer Zeit erscheinen.

Dies war bei der Tragödie nötig, da die Schuld des Individuums als notwendige Folge seiner Zeit und Welt erscheinen mufste, ebenso die Korrektur in ihrem Verlauf. Das Moment der Schuld fällt aber in der Komödie fort und mit ihm die Korrektur, es handelt sich hier nur noch um einen Dualismus. Mit der Schuld und der

[1] Nicht symbolisch-ethisch.

Korrektur fällt natürlich auch der übersittliche Höhepunkt, die Versöhnung, weg; welche unabwendbaren Zerrissenheiten, welche rein individuell unlösbaren und doch mit Notwendigkeit sich emportürmenden Konflikte, die allein durch die tragische Versöhnung beschwichtigt werden konnten, sollten auch in der Komödie, die stofflich nichts ist, eines Ausgleiches bedürfen? Von der Gestaltung des sittlichen Ideals werden wir also absehen müssen, aber die Leichtigkeit des Stoffes, der durchaus nicht mit dem Anspruch, ernst genommen zu werden, an uns herantritt, kann eine Versöhnung gar nicht vermissen lassen, ohne welche die Tragödie von grauenhafter Wirkung wäre.

Die Schwere des tragischen Stoffes, aus dessen Bewegung wir die Einsicht in den Dualismus herauszulesen hatten, erscheint hier abgestreift, und diese Einsicht verselbstständigt,[1] die „höchste und reinste Form" bleibt als die Bewegung des harmlosen komischen Stoffes übrig.

b) Symbolisierung des unaufgelösten Dualismus. Stellung zum sittlichen Ideal.

Als der Zweck der Welt muſs die Gestaltung des sittlichen Ideals festgehalten werden. Da in der tragischen Welt die Korrektur immanentes Weltmoralprincip war, da die in den Personen symbolisierte Menschheit aus sich selbst heraus ihren ethischen Schwerpunkt wiedergewann, muſsten die Personen Symbole der Menschheit ihrer Zeit und Welt sein. Diese Symbolik fällt in der Komödie mit der Schuld und der Korrektur fort, sie wird eine rein dualistische, das rein Menschliche tritt in den Vordergrund, die Individuen sind Symbole des rein Menschlichen, des Dualismus. Stellte die Tragödie den Lebensproceſs an sich dar, so bietet die Komödie eine Darstellung des Individuallebens an sich; nicht, wie die Menschheit lebt und wächst, wie sie vom Menschen getragen wird, lernen wir hier, sondern wie das Individuum in seinem Schicksal aufgeht; was es „an sich" ist. Es ist an sich schon komisch und darf daher nicht gesteigert werden, was einmal ins Baroke, Übertriebene und Alberne führen oder ins Gräſsliche umschlagen kann, wenn der Stoff durch eine Steigerung

---

[1] Das meint Hebbel, wenn er sagt, Tragödie und Komödie seien zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie nur an verschiedenen Enden packen.

Alten, weil unsere Tragödie sich schon so weit ins Individuelle zurückgezogen hat, dafs dieses Letztere, welches eigentlicher Stoff der Komödie sein sollte, für sie nicht mehr da ist (T. I. 247 m.). Es handelt sich hier um das rein dualistisch[1] betrachtete Individuelle. Ähnlich äufsert er sich in zwei Distischen „Die moderne Komödie“:

„Wollt ihr wissen, warum uns die echte Komödie mangelt?
Weil die Tragödie sie bei den Modernen verschlingt!
Individuen sind als solche schon komisch, an sich schon,
Wer sie noch steigert, der bringt meistens auch Fratzen zur Welt.“
(W. VII. 217 u.).

Ein Steigern der Charaktere über das Mafs des Wirklichen hinaus, wie es bei der Tragödie nötig war, ist also bei der Komödie nicht angebracht. Die angeführten Verse sind aber aufserdem wichtig, und ich meine, es wäre besser gewesen, wenn HEBBEL die Zeit, die nötig war, um sie, die „als solche“ und „an sich“ keine Zierde seiner Gedichte sind, zu verfassen, lieber darauf verwendet hätte, die darin enthaltenen Gedanken etwas weiter auszuspinnen. Wir finden hier den Grundgedanken ausgesprochen, mit dem wir unsere Betrachtung von der Tragödie zur Komödie hinüberleiteten, und der dem erwähnten Ausspruch GOETHE's zu Grunde liegt, dafs nämlich die Zwecklosigkeit der individuellen Bestrebungen lächerlich, dafs also die Individuen an sich komisch sind.

I. Gegensatz zur Tragödie.

a) Keine Schuld und keine Korrektur.

Wir haben zwar in der Komödie, wie in der Tragödie, Darstellung des Allgemeinsten durch Besonderes und Individuelles, aber dieses Allgemeinste ist lediglich der Dualismus als solcher, nicht seine Auflösung in die Einheit der Idee. Das Individuum ist auch symbolisch, aber nur dualistisch zu betrachten und nicht in der Weise, dafs seine Handlungen, sowie es selbst, als notwendige Produkte einer Zeit erscheinen.

Dies war bei der Tragödie nötig, da die Schuld des Individuums als notwendige Folge seiner Zeit und Welt erscheinen mufste, ebenso die Korrektur in ihrem Verlauf. Das Moment der Schuld fällt aber in der Komödie fort und mit ihm die Korrektur, es handelt sich hier nur noch um einen Dualismus. Mit der Schuld und der

[1] Nicht symbolisch-ethisch.

Korrektur fällt natürlich auch der übersittliche Höhepunkt, die Versöhnung, weg; welche unabwendbaren Zerrissenheiten, welche rein individuell unlösbaren und doch mit Notwendigkeit sich emportürmenden Konflikte, die allein durch die tragische Versöhnung beschwichtigt werden konnten, sollten auch in der Komödie, die stofflich nichts ist, eines Ausgleiches bedürfen? Von der Gestaltung des sittlichen Ideals werden wir also absehen müssen, aber die Leichtigkeit des Stoffes, der durchaus nicht mit dem Anspruch, ernst genommen zu werden, an uns herantritt, kann eine Versöhnung gar nicht vermissen lassen, ohne welche die Tragödie von grauenhafter Wirkung wäre.

Die Schwere des tragischen Stoffes, aus dessen Bewegung wir die Einsicht in den Dualismus herauszulesen hatten, erscheint hier abgestreift, und diese Einsicht verselbstständigt,[1] die „höchste und reinste Form" bleibt als die Bewegung des harmlosen komischen Stoffes übrig.

b) Symbolisierung des unaufgelösten Dualismus. Stellung zum sittlichen Ideal.

Als der Zweck der Welt muſs die Gestaltung des sittlichen Ideals festgehalten werden. Da in der tragischen Welt die Korrektur immanentes Weltmoralprincip war, da die in den Personen symbolisierte Menschheit aus sich selbst heraus ihren ethischen Schwerpunkt wiedergewann, muſsten die Personen Symbole der Menschheit ihrer Zeit und Welt sein. Diese Symbolik fällt in der Komödie mit der Schuld und der Korrektur fort, sie wird eine rein dualistische, das rein Menschliche tritt in den Vordergrund, die Individuen sind Symbole des rein Menschlichen, des Dualismus. Stellte die Tragödie den Lebensproceſs an sich dar, so bietet die Komödie eine Darstellung des Individuallebens an sich; nicht, wie die Menschheit lebt und wächst, wie sie vom Menschen getragen wird, lernen wir hier, sondern wie das Individuum in seinem Schicksal aufgeht; was es „an sich" ist. Es ist an sich schon komisch und darf daher nicht gesteigert werden, was einmal ins Baroke, Übertriebene und Alberne führen oder ins Gräſsliche umschlagen kann, wenn der Stoff durch eine Steigerung

[1] Das meint HEBBEL, wenn er sagt, Tragödie und Komödie seien zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie nur an verschiedenen Enden packen.

für uns ernsthaft zu werden beginnt. Der Tragödie gegenüber ist die Komödie etwas Immaterielles, ein Sublimat, reine und höchste Form. Aber dieses Sublimat erfordert eine sehr leichte und zarte Behandlung, weil das sittliche Ideal nicht gestaltet wird. Die Herstellung desselben ist vorläufig noch eine zwangsweise und führt zu Zerrissenheit, Untergang und Verderben. Von diesen darf in der Komödie durchaus nichts verspürt werden, da sie keinen übersittlichen Ausgleich bietet, woraus folgt, daſs weder die Thaten der Personen eine Verletzung des Moralprincips darstellen, noch daſs ihre Folgen zu einer solchen führen dürfen, und daſs das Resultat der Komödie sich nicht im Widerspruch mit einem, dem ethischen Ideal entsprechenden Zustand befinden darf; wir dürfen in keiner Weise verletzt und an die nur tragisch zu lösenden Konflikte des Lebens erinnert werden, es darf nichts ernsthaft an uns herantreten.[1]

In der Tragödie durften wir am Schicksale des Einzelnen nicht hängen bleiben, es war an sich gleichgültig, eine „kümmerliche Teilnahme“ an ihm wurde uns nicht zugemutet, es war ein Symbol der Korrektur und Versöhnung der Menschheit. In der Komödie ist das Schicksal des Einzelnen auch gleichgültig, es stellt äuſserlich einen zum Guten ausgehenden individuellen Ausgleich dar, der uns nicht darum geboten wird, damit er uns im Sinne des Wortes „Ende gut alles gut“ befriedige, sondern darum, damit er uns nicht störe, in den Einzelgeschicken ein Symbol des Individuallebens an sich deutlich zu erkennen.

c) Keine Natursymbolik.

Als der Zweck der Welt, hatten wir gesagt, muſs die Gestaltung des sittlichen Ideals festgehalten werden, zu ihr muſs es immer kommen, ohne oder mit Hilfe der Korrektur. Das Komische läſst uns zu diesem Ideal nicht gelangen, und wenn daher Hebbel sagt: „man nehme das Komische woher man wolle, nur nicht aus der Natur und ihren groſsen Verhältnissen. Müſste man an der Würde und Wahrheit des Welt-Fundaments zweifeln, so müſste man untergehen“ (T. I. 105 u.), so kann das nur bedeuten, daſs Alles, was be-

[1] Vgl. Hegel, Werke X, S. 534 u.: „Zum Komischen gehört überhaupt die unendliche Wohlgemuthheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu seyn; die Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die, ihrer selbst gewiſs, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann.“

wufst oder unbewufst der Gestaltung des sittlichen Ideals zustrebt, nicht daran gehindert werden darf.[1]

Was aber strebt diesem Ziele zu? Alles Existierende, das symbolisch betrachtet und ernst genommen wird. Damit wird einmal das bereits Gesagte wiederholt, dafs nämlich das Komische nicht symbolisch betrachtet und ernst genommen werden darf, und anderseits darauf hingewiesen, dafs, wie Hebbel auch selbst betont, nur gewisse Verzerrungen der Natur komisch sind, aber solche harmlosester Art, die in ihrer Eigenart das sittliche Ideal in seinem Bestehen weder stören noch in seiner Herstellung verhindern. Diejenigen Potenzen aber, welche solches vermögen, müssen so dargestellt werden, dafs sie gar nicht in die Lage kommen können, ihre positiv oder negativ sittlich wirkenden Kräfte zu entfalten. Alles im Sinne der Selbsterhaltung der Welt und der Menschheit Wertvolle und ernst zu Nehmende darf nicht in den Bereich des Komischen gezogen werden, z. B. Mutterliebe, ein gesunde staatliche Ordnung, die sittlich vollwertige Ehe und die wahrhafte, reine Liebe etc., womit selbstverständlich nicht gesagt ist, dafs die Träger solcher ethischen Werte in der Komödie nicht auftreten dürfen und dafs diese die Bühne ausschliefslich mit Narren und Hanswürsten zu bevölkern hat.

Die Verzerrungen müssen schon von Natur aus komisch sein, d. h. von der Natur selbst nicht dazu bestimmt erscheinen, in irgend einen eingreifenden Zusammenhang mit dem sittlichen Ideal zu geraten.[2] Jede Verzerrung der Natur hat als solche den „Anstrich des Ungereimten, mithin Lächerlichen“, „weil sie von Gesetzen,

---

[1] Vgl. Hegel, Werke X. 3: „denn als wahrhafte Kunst hat auch die Komödie sich der Aufgabe zu unterziehen, durch ihre Darstellung nicht etwa das an und für sich Vernünftige als dasjenige zur Erscheinung zu bringen, was in sich selbst verkehrt ist und zusammenbricht, sondern im Gegenteil, als dasjenige, das der Thorheit und Unvernunft, den falschen Gegensätzen und Widersprüchen auch in der Wirklichkeit weder den Sieg zuteilt noch letztlich Bestand läfst.“

[2] „Nur derjenige Witz ist gut, der den Witz der Natur aufdeckt“ (T. II. 320 u.). Ein Ding auf den Kopf zu stellen, zum Gelächter von Kindern und kindischen Menschen, ist leicht, aber die Dinge herauszufinden, die die Natur selbst auf den Kopf gestellt hat und sie trotz ihrer Abnormität auf das allgemeine Gesetz zurückzuführen, dazu gehört ein Meister (W. XI. 119 u.). Auf das allgemeine Gesetz zurückführen, heifst zeigen, dafs diese Dinge in keiner Weise dem sittlichen Princip zuwiderlaufen, weder in Bezug auf ihre Entstehung und Existenz, noch in Bezug auf die Wirkungen, die von ihnen ausgehen.

die ewig und nothwendig sind, abweicht, ohne als ein eigenthümlich konstruirtes Ganze in der Unendlichkeit dazustehen." Eine solche, nur lächerliche Verzerrung ist etwa als ein Stück verunglückte Natur zu bezeichnen und nicht komisch; das ist nur diejenige Vereinzelung, deren Abweichungen von der Natur und Verzerrungen derselben „Konsistenz in sich haben", die also zeigt, daſs sie „in sich selbst begründet ist," ihr „Zusammenhang mit dem Allgemeinen" muſs nachgewiesen werden können. Trotzdem nennt er sie eine „abgesonderte", vereinzelte Erscheinung (T. I. 17 m. u.). HEBBEL drückt hier ziemlich unbeholfen das bereits Angedeutete aus: Die komische Vereinzelung soll eine notwendige Verzerrung der Natur darstellen, d. h. eine, deren Lebenswahrheit wir ohne weiteres einsehen, die aber durchaus nicht symbolisch notwendig ist, da sie sonst korrigiert werden müſste. „Abgesondert" ist sie vom Kreislauf der Trübung und Herstellung des ethischen Ideals, also vom groſsen Natur- und Weltzusammenhang im symbolisch-ethischen Sinne; im Sinne dieser Abgesondertheit ist sie allein „in sich selbst begründet". Im gewöhnlichen, nicht HEBBEL'schen Sprachgebrauch würde man sagen, sie sei tief in der Natur begründet, im HEBBEL'schen Sprachgebrauch hingegen ist das unrichtig, weil dadurch die betreffende komische Vereinzelung in den transcendentethischen Zusammenhang gebracht werden würde, als in welchem stehend die Natur und „ihre groſsen Verhältnisse" von ihm jederzeit gedacht werden, daher auch aus ihnen das Komische nicht genommen werden darf. Die symbolisch-ethische Betrachtungsweise wird mit einer rein dualistischen vertauscht. Etwas deutlicher drückt sich HEBBEL an einer anderen Stelle aus: „Das echt Komische ist wahr, d. h. auf die Natur gegründet, und doch kann man sich in der Natur keine Gesetze, keine Bedingungen denken, die es hervorrufen und es möglich machen.[1] Hierin liegt das Piquante des Eindrucks, den es macht" (T. I. 103 u.).

Man sieht, HEBBEL hat es sich gar nicht angelegen sein lassen, seinen principiellen Standpunkt zum Komischen in einer deutlichen Weise darzulegen. Es gilt wohl hier auch das Wort aus dem Prolog zu seinem „Diamant":

„Dieſs steht so klar vor meinem Geist,
Daſs, wenn ich's minder hell erblickte,
Das Werk vielleicht mir besser glückte." (W. II. 13 o.)

---

[1] Das Komische muſs, so sagte ich, aus dem ethischen Zusammenhang von der Natur selbst herausgehoben „erscheinen", denn als thatsächlich auſserhalb desselben stehend kann nichts gedacht werden.

Faſst man die Bestimmungen, daſs das Komische nicht aus der Natur genommen werden dürfe, aber doch auf sie gegründet sein müsse, daſs es ein Abgesondertes sei, das in sich Konsistenz habe, und das den Zusammenhang mit dem Allgemeinen dennoch nie ververlieren dürfe, faſst man diese Äuſserungen sensu proprio auf, so kommt man nicht weiter, oder ist gezwungen, eine der sich hier scheinbar gegenüberstehenden beiden Ansichten HEBBEL's, als widersprechend, zu Gunsten der anderen zu ignorieren, was ein totales Miſsverstehen zur Folge hat.

Es wird nach alledem nicht recht klar, wie die Komödie der Tragödie gegenüber eine höhere Kunstform repräsentieren kann und warum die von ihr gebotene symbolische Darstellung des Individuallebens an sich wertvoller sein soll, als die symbolische Darstellung des Lebensprozesses an sich, welche die Tragödie bietet.

Es war von einem freiern Überblick über das Weltwesen die Rede gewesen, und ich will, zur Erklärung des höhern Wertes der Komödie, im Anschluſs daran an ein Wort HEBBEL's erinnern, auf das noch später in dem Abschnitt über die innere Form zurückzukommen sein wird. Es gehört in die Abhandlung über HEINE's Buch der Lieder (W. XII. 52 m.), ist in der von KRUMM besorgten Gesammtausgabe der Werke HEBBEL's weggelassen und wird von KUH in der Biographie mitgeteilt. „Alle Kunst," heiſst es da, „ist Nothwehr des Menschen gegen die Idee, wie ja schon, um ins Besonderste hinabzusteigen, jede ernste dichterische Schöpfung aus der Angst des schaffenden Individuums vor den Konsequenzen eines dunkeln Gedankens hervorgeht; was aber dem Künstler sein Werk, das ist der Menschheit die Kunst" (KUH I. 537 u., 538 o.). Ähnlich äuſsert sich HEBBEL in einem Brief an Charlotte Rousseau: „Auch Thätigkeit ist freilich nur eine Selbsttäuschung, und die dichterische, die mit den Räthseln spielt, um sie sich aus dem Sinne zu bringen, vor Allem" (Br. N. I. 138 m.).

Der Anblick des „Lebens in seiner Gebrochenheit" und der Zerrissenheiten des Daseins führt zu dem „dunkeln Gedanken", daſs das Leben schlieſslich doch etwas Versöhnungsloses und Trostloses sein könnte, welcher Gedanke, wie wir früher gesehen haben, in seinen Konsequenzen als höchst unerfreulich, ja als furchtbar und niederziehend erscheint. Der Dichter tritt nun als Tröster auf, indem er nachweist, daſs die Gebrochenheit des Lebens in der Idee ihre versöhnende Auflösung findet, wodurch er sich selbst seiner dunkeln Gedanken erwehrt. Die Tragödie kann demnach als ein

erhörter Schrei nach Versöhnung aufgefaſst werden, sie ist Notwehr gegen die den Dichter anstarrende Trostlosigkeit der Zerrissenheiten des Daseins und das Erzeugnis seiner Angst, die dieser Anblick hervorrief. In der Komödie haben wir Leichtigkeit des Stoffes, nichts erinnert uns an jene dunkeln Gedanken, vor denen der Tragiker zur Versöhnung floh, nichts läſst uns voll Beklemmung nach einer solchen suchen. Aber sogar die Versöhnung, sagt Hebbel einmal, genüge nur halb, „denn wenn der Riſs sich auch wieder schlieſst, warum muſste der Riſs geschehen? Hierauf habe ich nie eine Antwort gefunden und keiner wird sie finden, der ernstlich frägt“ (W. X. 36 u.). Alle solche düsteren Betrachtungen der geheimnisvollen und furchtbaren Seiten der Existenz fallen in der Komödie weg, sie bewegt sich im reinern Element, ohne an die Abgründe des Daseins zu erinnern und ohne eine bloſse läppische Spielerei zu sein, da sie ja immer noch ein tiefes Lebenssymbol darbietet.

Wenn bei aller Versöhnung in der Tragödie stets noch die Frage übrig bleibt: warum das alles? wozu? zu welchem Zweck? so läſst die Leichtigkeit des komischen Stoffes diese Frage gar nicht aufkommen.[1]

[1] Es ist noch zu erwähnen, daſs Solger's Auffassung des Komischen derjenigen Hebbel's verwandt ist. Wir können nach Solger die Verschmelzung der Idee mit der Wirklichkeit immer nur nach entgegengesetzten Richtungen auffassen. (Tragödie und Komödie sind für Hebbel zwei verschiedene Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie an den entgegengesetzten Enden packen). Erscheint die ganze Wirklichkeit als Darstellung und Offenbarung der Idee sich selbst widersprechend und sich in die Idee versenkend, so ist dies das tragische Princip. Erkennen wir hingegen, daſs die mannigfaltige, unvollkommene Wirklichkeit gleichwohl (vgl. das vorhin über die Verzerrung der Natur und über den zerbrochenen Krug in der dazu gehörigen Anmerkung Gesagte) überall die Idee enthält, so entsteht das komische Princip (Solger, Vorlesungen über Ästhetik 309 m.).

Die Existenz selbst ist nicht das Dasein der Gottheit, vielmehr erfahren wir dieses nur dadurch, daſs durch seine Offenbarung die Existenz aufgehoben wird, im Tragischen wird durch Vernichtung der Existenz die Idee als existierend offenbar (ibidem 310 u., 311 o.). Das Komische beruht auf der entgegengesetzten Richtung. Die Wirklichkeit der gemeinen Existenz würde nicht sein, wenn die Idee nicht in ihr wäre, welche in der Wirklichkeit nur in Widersprüchen aufgelöst sein kann. Soll nun in dieser die Idee erkannt werden, so muſs die Idee sich durch diese Gegensätze selbst vernichten und sich in die gemeine Wirklichkeit aufheben (ibidem 312 u.).

Die dramatische Poesie stellt die Idee selbst in ihrer reinen Thätigkeit dar; indem diese erschöpfend aufgefaſst wird, tritt die Scheidung des Tragischen

2. Der Tragödie Analoges.

Unter strenger Festhaltung des aufgestellten Unterschiedes zwischen Tragödie und Komödie, der auf einem Bestehen oder Wegfallen des symbolischen Zusammenhanges der Personen mit dem sittlichen Ideal beruht, sind noch einige Analogieen zwischen beiden zu besprechen.

a) Ursprüngliches Leben in Charakteren und Situationen, keine Satire, keine Typen.

Wie das Tragische, so redet auch das Komische nur durch Charaktere und Situationen (W. XI. 119 u.). Waltet in letzteren der Zufall, so mufs er als „das bunte Anagramm einer versteckten Nothwendigkeit erscheinen“ (W. XI. 118 u.), wie beim Tragischen, nur dafs diese Notwendigkeit keine sittliche ist, sondern eine aus dem Erreichen des dem Dichter vorschwebenden, harmlosen Zieles abgeleitete, eine solche, die nicht Wirkungen des sittlichen Ideals symbolisiert, sondern solche des reinen Dualismus. In der Komödie hat ursprüngliches Leben zu herrschen, sie darf nicht zu einer dialogisierten Satire (W. XI. 123 m.) degradiert und zur Lieferung von Sitten- und Standesgemälden oder zur Schilderung von Privat- oder Gemeindethorheiten benutzt werden (W. XI. 120 u.). Es würde dies der Ablehnung einer einseitigen und absichtlichen Tendenztragödie entsprechen. Wie in der Tragödie, werden Menschen mit Fleisch und Blut verlangt und Typen abgelehnt, wie sie Molière hin und wieder geschaffen hat. Der gleiche Vorwurf wird gegen Holberg, den dänischen Komödiendichter, gerichtet (W. XI. 123 u.). Es war hervorgehoben worden, dafs bei der Komödie jede

---

und Komischen ein. Die vollkommene Einheit von Idee und Wirklichkeit aber können wir nicht vorstellen; dies wäre die göttliche Erkenntnis selbst (ibidem 310 m.).

Vgl. Hegel. Durch die Auflösung der Komödie soll weder das Substantielle, noch die Subjektivität zerstört werden. Die Komödie soll, wie schon erwähnt, das an und für sich Vernünftige nicht als ein Verkehrtes und Haltloses darstellen, sondern zeigen, wie es aller Thorheit und Unvernunft weder Sieg noch Bestand gewährt (X. 3. 536 u.). „Ebensowenig jedoch darf die Subjektivität in der Komödie zu Grunde gehen.“ „Die komische Subjektivität ist zum Herrscher über das geworden, was in der Wirklichkeit erscheint. Die gemäfse reale Gegenwart des Substantiellen ist durchaus verschwunden; wenn nun das an sich Wesenlose sich durch sich selbst um seine Scheinexistenz bringt, so macht das Subjekt sich auch dieser Auflösung Meister, und bleibt in sich unangefochten und wohlgemuth“ (ibidem 537 m. Ebenso 559 m.).

Sprosse der Leiter, auf der man zur höchsten Vollkommenheit gelangt, noch ihr Verdienst hat. Auf der Höhe steht kein anderer, als Shakespeare, nur er hat auch hier „das Gesetz erfüllt und das absolut Vortreffliche hervorgebracht" (W. X. 231 o.). Ein Gradunterschied besteht indessen zwischen Molière und Holberg (W. XI. 120 o.), leider fügt Hebbel hinzu, er könne ihn nicht näher entwickeln. Auch gelegentlich einer Besprechung der Werke Holberg's, in der er auch Molière erwähnt (W. X. 228 m.), unterläſst er es, da es, obwohl es lohnend wäre, zu weit führen würde[1] (W. X. 231 m.).

Von der Komödie des Aristophanes sagt er, sie vernichte in der Form die Form; sie hebe nicht nur die Welt, der sie parodierend gegenüberstehe, sondern auch sich selbst auf, was auf dem Standpunkt, von dem sie ausgehe, notwendig sei (T. II. 149 u.). Auf dem Gipfel komischer Trunkenheit heben die Stücke sich selbst auf, wie der gährende Wein den Schlauch zersprengt (W. X. 229 u.); auf der Spitze ihrer an sich unmöglichen Welt überschlagen sie sich, und das Resultat ist keine Einsicht, sondern bittere Satire, von der auch ausgegangen wird.

b) Der komische Charakter. Das Moment der Idee im Charakter.

Das Komische hat, wie bereits hervorgehoben wurde, nur durch Charaktere und Situationen zu reden, die völlig natürlich sein müssen. Besonders ist ein Charakter nicht durch die lustigen Einfälle zu zeichnen, die man ihn aushecken läſst (T. I. 133 u.). Alle seine Äuſserungen müssen sich auf etwas auſser ihm beziehen, wodurch sein Inneres farbig und kräftig hervortritt, wie beim Tragischen (T. I. 93 u.). Als ein vorzügliches Beispiel wird Falstaffs Äuſserung hervorgehoben: „Wir fochten eine gute Stunde nach der Glocke von Shrewsbury." Hebbel bemerkt zu diesen bekannten Worten folgendes: „Er sucht seine Lüge dadurch, daſs er die geringsten Nebenumstände aufführt, glaubhaft zu machen und thut dies auf eine Weise, daſs es ihm eben dadurch möglich wird, sie sogleich, wie es nöthig würde, für einen Spaſs zu erklären" (T. I. 103 u., 104 o.). Wie beim Tragischen, so ist auch hier alles, was

---

[1] Das „rein prosaische, sogenannte moderne Lustspiel" lehnt Hebbel scharf ab. Es ist der „letzte Bastard" der Komödie, die untergeordnetste Art der Gattung (Br. N. I. 417 o.).

auf „schnödem Calcul“[1] beruht, zu verwerfen. Wie der Dichter sich zu hüten hat, statt einer komischen Figur einen Possenreifser auf die Bühne zu stellen, so hat der Schauspieler sich davor zu hüten, eine komische Figur zu einem Possenreifser herabsinken zu lassen, wie HEBBEL das einem Darsteller des Falstaff vorwirft (T. II. 339 u.), denn Falstaff ist kein Hanswurst, sondern ein vollständig glaubhafter Mensch, „der nicht allein aus allen Kreisen der Menschheit (der Religion und Sitten) herausgetreten ist, nein, dem sie völlig fremd geworden sind, und der, wie ein Gott, aufser ihnen steht“ (T. I. 16 o.). Dies tangiert die Bemerkung nicht, dafs die Komödie keinen Glauben für ihren Stoff verlangt; Falstaff ist als Persönlichkeit durchaus glaubhaft, nur nehmen wir ihn symbolisch-ethisch nicht ernst, da weder Wirkungen im Sinne einer tragischen Schuld, noch solche korrektiver Art von ihm ausgehen.

Schon zum Begriff eines Charakters gehört die Idee, nur diese macht den Unterschied zwischen Charakteren und Figuren, was „sogar im Komischen“ gilt (T. I. 232 o.). Es bedarf dieses Wort einer kurzen Erläuterung. In jedem Charakter mufs danach die Idee aufzufinden sein. Der tragische Charakter repräsentiert einen Teil der Menschheit zu einer gewissen Zeit und in einem bestimmten Zustande, der dadurch als notwendig zu erscheinen hat, dafs die Zeit als das Produkt aller vorhergegangenen Zeiten erscheinen mufs. Die Äufserungen der Charaktere sind also Äufserungen der Menschheit, und, da diese das Symbol der Idee selbst ist, Äufserungen der Idee. Durch die Summe der Äufserungen der Charaktere spricht sich die Idee vollständig aus und gelangt durch sie zur Einheit. Ihre Äufserungen schafft die Idee sich selbst (in den Äufserungen der Charaktere), und der Charakter ist in seinen Äufserungen (die als solche der Idee zu betrachten sind) durchaus autonom. Es handelt sich hierbei aber nicht um die Idee an sich, der man kaum würde Äufserungen unterlegen können, da man nichts von ihren Existenzbedingungen weifs, sondern um die Objekt gewordene Idee, die mit jener identificiert, in der jene erblickt wird. Dies ist im Tragischen ein notwendig bestimmter Welt- und Menschenzustand ganz allgemein und im besondern Falle der bestimmte Zustand eines Teiles der Menschheit, im Komischen eine ebenso ethisch harmlose, als aus dem Individualleben als solchem notwendig

[1] Im Prolog zum „Diamant“ wird in besonders ausgiebiger Weise darauf hingewiesen.

sich ergebende Verzerrung der Natur, nicht eines Charakters, sondern eines, rein dualistisch zu betrachtenden Zustandes von Individuen, einer Situation, in der sie sich befinden.[1] In beiden haben wir die Idee zu erblicken, dort die Idee in ihrer ethischen, hier in ihrer rein dualistischen Bedeutung. Der Charakter ist in seinen Äußerungen autonom, hatten wir gesagt: erscheint er nun auf der Bühne durchaus abhängig einmal von seiner Zeit und Welt und im andern Fall von den Einflüssen einer in bestimmtem Sinne verzerrten Natur, so ist diese Abhängigkeit nur ein Mittel, um seinen ideellen Gehalt zu verkörpern und darzustellen. So sehr er von seiner Zeit und Welt und von den Einflüssen einer verzerrten Natur abhängig und ihnen unterworfen erscheint, so selbstständig steht er doch als ihr Träger da, beide sprechen aus ihm, er „ist" sie und er selbst darf infolge dessen ein Gefühl, ein Bewufstsein seiner Abhängigkeit von ihnen nicht haben. (Hier ist an HEBBEL's sich auf Napoleon beziehende Äufserung über die „höhere Identität des Schicksals und des Charakters" zu erinnern. T. II. 516 u.) So sehr z. B. der Meister Anton in „Maria Magdalene" sich von seiner Zeit und Welt abhängig zeigt, was der Sekretär ihm ja auch zum Schlufs vorwirft, und was, gegen seinen starken, individuellen Charakter gehalten, rein persönlich betrachtet, fast wie Furchtsamkeit aussieht, ein so selbstständiger und selbstherrlicher Repräsentant seiner Zeit ist er zugleich; seine Thaten sind notwendig bedingt und abhängig und zugleich frei. Ersteres, wenn man sie äufserlich, letzteres, wenn man sie symbolisch-ethisch als Äufserungen der Idee betrachtet. Er selbst mufs sich natürlich als tragischen Charakter und symbolisch-ethisch betrachten, daher hat er auch keine Ahnung von seiner fast sklavischen Abhängigkeit, und erst zum Schlufs überkommt ihn ein dumpfes Gefühl seines schreienden Mifsverhältnisses zum Leben. „Falstaff," sagt HEBBEL, „ist ein komischer Karakter. Warum? Weil er ein Bewufstsein seiner Unabhängigkeit von den Natur-Einflüssen hat, denen er sich hingiebt"[2] (ibidem).

---

[1] Es wurde gesagt, dafs der echten Situationskomik der Weltgeist als Individualität zu Grunde liegt, die sich ausspricht.

[2] Vgl. hierzu SOLGER: Das völlige Versinken des Gemüts in eine bestimmte Richtung ist die Leidenschaft. (Zu unterscheiden von der Begierde, worin das Besondere immer als blofs Einzelnes erscheint.) Der Gegenstand der Leidenschaft mufs nicht als besonderes, einzelnes Ding erscheinen, sondern als die andere Seite unserer Subjektivität selbst, als die notwendige äufsere Erschei-

Der Ausdruck „Natur-Einflüsse“ ist etwas eng und wohl deshalb gewählt, weil es sich in der Komödie nicht um ethische Symbolisierung des Ethischen, sondern um reine Symbolisierung nicht ethischer Naturverzerrungen handelt, im Gegensatz zu den tragischen Abnormitäten, die immerhin auch als Naturabweichungen oder Verzerrungen bezeichnet werden können, aber nur, sofern man die Natur ethisch faſst. Rein äuſserlich könnte der Ausdruck auch dadurch hervorgerufen sein, daſs Falstaffs Thätigkeit in der Befriedigung von Naturtrieben aufgeht. Es ist dies aber wohl kaum anzunehmen.

3. Komische Elemente in der Tragödie.

In die Tragödie dürfen komische Elemente eingestreut werden, soweit sie die Totalität der Komposition nicht stören und sofern sie den Kontrast erhöhen. Hebbel macht dies durch ein Bild deutlich: Wir sehen in der Tragödie, wenn wir sie richtig auffassen, gewissermaſsen hinter den Personen, die für sich ihr Wesen treiben, den Henker mit dem blanken Schwerte stehen, von dem aber die Personen selbst in den meisten Fällen nichts wissen. Beginnen diese nun unter den Augen desselben, der Richter und Henker in einer Person ist, untereinander zu scherzen, d. h. streut der Dichter komische Elemente in die Tragödie ein, so wird für uns ein hoher Kontrast entstehen. Diesen hervorzurufen, kann allein der Zweck des eingestreuten Komischen sein, aber nicht der, daſs wir zu lachen anfangen. Hat das Publikum für die Totalität der Komposition keinen Blick, sieht es den Henker nicht hinter den Personen stehen, so wird es den Kontrast nicht fühlen, es wird das komische Gebahren nicht schaudervoll, sondern lächerlich finden und „dem Dichter zum Entsetzen“ lachen (T. II. 304 o.).

---

nung unseres Innern. So aufgefaſst — und dies kann nur durch die Kunst vollständig geschehen, erscheint die Leidenschaft in höherm, edlerm Sinne. Das Gemüt muſs in eine individuelle Richtung versunken erscheinen und sich selbst darin aufheben. Dadurch wird diese Richtung eine tragische, indem das Gemüt die Wirklichkeit zur Idee erhebt, sich selbst aber in die Wirklichkeit verliert; und so ist dieser Ausdruck der Leidenschaft in der Idee das eigentlich Tragische der künstlerischen Sinnlichkeit (Vorlesungen über Ästhetik 211 u., 212 o.). Vom Standpunkte des „Verstandes“ handelnd, der dem der symbolisierenden Betrachtungsweise entspricht, sagt er, daſs auf diesem die Spaltung zwischen Begriff und Erscheinung wahrgenommen werden und doch als aufgehoben erscheinen müsse, und die tiefste Fülle in der Erkenntnis der Idee und doch die vollkommenste Entwickelung der Erscheinung stattfinde (ibidem 222 m.). Vgl. T. I. 132 m. u.

Mit dem furchtbaren Ernst, der unter Umständen aus der Komödie hervorblicken kann, hat dies selbstverständlich nichts zu thun; das Spiel, welches dort mit den Personen getrieben wurde, offenbarte nur die gänzliche Zwecklosigkeit aller individuellen Bestrebungen, ohne in der Herstellung des ethischen Ideals ein Äquivalent zu bieten, welches uns in der Tragödie auch durch die hineinspielenden komischen Elemente nicht versagt wird. Ob der hier obwaltende, grofse theoretische Unterschied auch für unser Gefühl in der entsprechenden Weise zum Ausdruck kommen würde, ist sehr die Frage, weil sich unsere Tragödie, wie Hebbel richtig sagte, schon zu sehr ins Individuelle zurückgezogen hat, weil uns das Individuum den ewigen Mächten gegenüber viel zu wertvoll erscheint, als dafs wir in seinem äufserlich ungerecht erscheinenden Geopfert-Werden eine andere, als eine rein verstandesmäfsige Versöhnung erblicken könnten; wir empfinden selten eine Befriedigung über dieses mit Gründen uns leidlich plausibel gemachte Versöhnungsopfer, es wirkt wie der Anblick der Zwecklosigkeit menschlicher Bestrebungen, die ein wütend gemachtes Geschick auf das Gewaltsamste vereitelt.

Es frägt sich, was Hebbel unter „komischen" Elementen versteht, die in die Tragödie eingestreut werden dürfen. Gewifs nicht rein lächerliche; die Personen sollen keine Albernheiten und Narreteien treiben, sie sollen sich wie Personen der Komödie aufführen, d. h. momentan ins rein Individuelle fallen und dadurch weder neue Schuld anhäufen, noch korrektive Wirkungen positiver oder negativer Art ausüben. Die kaum merkliche Spur eines Ansatzes hiervon findet sich, wenigstens für mein Gefühl, im Anfang des dritten Aktes der „Maria Magdalene" in den ersten Worten des Monologes Leonhards (W. II. 124 u.). Hinter ihm steht der Henker mit erhobenem Schwert, und er fühlt sich wohl in dem Bewufstsein, den „sechsten Bogen nach Tisch" geschrieben zu haben. Hebbel hätte dies, meiner Ansicht nach, weiter ausspinnen können, wenn er hier die Komik hätte hereinspielen lassen wollen; Leonhard konnte vor einen Spiegel treten und sich selbst bewundern und bekomplimentieren, sich selbst mit einem Titel anreden, nach dem er strebte. In unsere Zeit übertragen, würde er sich vielleicht eine gute Cigarre anstecken, oder einen feinen Likör aus dem Schreibtisch holen, was natürlich bei denen, die die Situation in ihrer Schwere nicht erfassen, ein Gelächter hervorrufen würde, statt eines starken Kontrastgefühls. Oder er konnte etwa einen Beutel aus

dem Schreibtisch holen, in dem die soeben empfangene Gehaltsrate steckt, und mit diesem vor Vergnügen Ball spielen u. dergl. m. Es ist jedenfalls hier eine Gelegenheit, ihn ins rein Individuelle, aus dem Gange der Korrektur Herausgehobene, fallen zu lassen, also komische Elemente in die Tragödie einzustreuen, womit jedoch nicht im entferntesten angedeutet sein soll, daſs Hebbel dies versäumt hat.

Immerhin wird ein solches Verfahren aus praktischen Gründen als gewagt zu bezeichnen sein, denn es finden sich, wie man immer wieder beobachten kann, stets Leute, die nicht recht wissen, was sie in der Vorstellung einer Tragödie eigentlich sollen, und die nun, gewissermaſsen zu ihrer Entschädigung, jeden Vorwand zum Lachen mit Freuden ergreifen.

C. Der Humor.

„Der Humor ist Dualismus, der sich selbst empfindet"[1] (T. I. 162 m.), „empfundener Dualismus". Nicht eine Karrikatur des Ideals soll er geben, sondern das Ideal in seinem vergeblichen Ringen nach Gestaltung zeigen. Wenn die positive Kunst den Abgrund zwischen Wirklichem und Möglichem zu überfliegen sucht, so stürzt sich der Humor in diesen Abgrund hinunter (W. XII. 52 m.). Der Humor ist also etwas Versöhnungsloses, er ist nicht, wie das Komische es war, „stofflich Nichts". Es spielt mit der Unzulänglichkeit der höchsten, menschlichen Dinge so, wie der falsche Humor mit den einzelnen, herausgerissenen Individuen (T. II. 94 u.). Die humoristisch betrachteten Individuen dürfen also nicht „herausgerissen" sein, sie müssen im ethischen Zusammenhange stehen, jedoch gelangt in ihnen der Dualismus nicht zum sittlichen Ideal, sondern er bleibt unaufgelöst weiter bestehen (W. XI. 213 m.). Wenn Hebbel sagt, der Humor stürze sich in den zwischen Wirklichem und Möglichem bestehenden Abgrund, und nicht, er verharre im Wirklichen, oder schwebe über ihm, was die Komödie thut, so deutet er damit auf das hin, was er selbst ausspricht, daſs der Humor nämlich das Ideal in seinem vergeblichen Ringen nach Gestaltung zeige. Was nicht zu ethischer Gestaltung gelangt, sind die „höchsten, menschlichen Dinge", die auch in der Tragödie behandelt werden. Es frägt sich nun, welcher Unterschied zwischen dem Humor und der versöhnungslosen Tragödie besteht. Hebbel äuſsert sich hierüber gar

[1] Ebenso W. XI. 177 m.

nicht. Zunächst ist zu sagen, dafs der Humor das vergebliche Ringen des Ideals nach Gestaltung zeigt. Ein solches haben wir in der Tragödie nicht, aus dem ethischen „Nein“ aller ihrer Faktoren wird das „Ja“ des Ganzen hergestellt, in allen ihren Stadien ist die Tragödie unsittlich und unvernünftig, ja zum Schlufs brauchen die Personen nicht einmal zur Einsicht zu gelangen. Im Gegensatz hierzu geht der Humor von der ethischen Einsicht aus und zeigt ein bewufstes Streben nach Erreichung des Ideals in seinem Mifslingen.[1] Wenn wir in Bezug auf die Tragödie und die tragisch betrachtete Welt unter „Inhalt“ dem Ideal widerstrebendes Individualleben und -Streben, also kurz „Mafslosigkeit“ verstehen und unter „Form“ die Auflösung der Mafslosigkeit durch sich selbst, die unbeabsichtigte ethische Bewegung des „Inhalts“, also kurz „korrektiver Verlauf“, so kann der Humor, der von Mafslosigkeit nichts weifs und das sittliche Ideal nicht gestaltet, als „das Umgekehrte von Inhalt und Form“ (T. I. 162 m.) bezeichnet werden. Ob sich der Humor

[1] Vgl. Solger: Alle Standpunkte der Sinnlichkeit sind nur besondere Seiten des Humors (Solger, Vorlesungen über Ästhetik 220 m.). Auf dem Standpunkte der Sinnlichkeit erscheint die Wirklichkeit nie in ihrer Universalität, sondern entweder ganz zerstückelt, oder auf eine bestimmte Gemütsstimmung bezogen, wodurch die Erscheinung als solche immer auf gewisse Weise verfälscht wird (ibidem 222 m.). Es mufs einen Standpunkt geben zwischen der Besonderheit der Eindrücke und dem Allgemeinen der Empfindung, auf welchem die Idee nicht blofs als sich aufhebend, sondern als Princip der Existenz erscheint und sich mit Bewufstsein aufhebt. Dieser ganz universelle Standpunkt der Sinnlichkeit ist der Humor. Der Künstler nimmt in der Existenz selbst das Göttliche wahr, die Idee ist ihm Princip der Existenz und löst sich eben deshalb auch in der Existenz auf und vernichtet sich darin, jedoch immer mit dem Bewufstsein, dafs sie bleibend ist (ibidem 215 o.). Die Idee wird unter bestimmten Verhältnissen individuell gefafst, die Welt wird nur in einzelnen, doch universellen Richtungen betrachtet. Im Humor erscheint die blofs in der Mannigfaltigkeit wirksame und auftretende Idee sich selbst als ihre eigene Aufhebung. In individuellen Richtungen soll das Gemüt sich als universelles, die Idee darstellendes äufsern (ibidem m. u., 216 o.). Der Zustand, in dem die Idee ganz in die Mannigfaltigkeit zersplittert ist und dennoch als Wesen erkannt wird, ist das Universelle auf diesem Standpunkt. Der Humor stellt die Kunst in ihrer höchsten Bedeutung dar (ibidem 216 m.). Wie bei Hebbel durch die symbolisierende Betrachtungsweise, so wird der Humor bei Solger nur durch den „künstlerischen Verstand“ erzeugt (ibidem 216 u., 217 o.). Aber Solger stellt den Humor dem Komischen viel näher, als Hebbel (ibidem 217 o.), im Humor liegen bei ihm Tragisches und Lächerliches noch ungeschieden ineinandergewickelt (ibidem 426 u.).

mit „Blut und Wunden" verträgt, kann bejaht und verneint werden, denn es bleiben ihm zwei Wege: stürzt er sich in den Abgrund, so liegt darin „so viel Verzweiflung, aber nicht so viel Trost, wie in der erschütterndsten Tragik"[1] (W. XII. 52 m.), er kommt also zur Verzweiflung bezw. zur Resignation, oder er schliefst mit einem Witz, der indessen nicht das „kahle Centrum" des Dargestellten sein darf[2] (W. XII. 52 o.). Im ersten Falle werden Tod und Untergang nicht stören, im zweiten schon eher, weil das Gräfsliche leicht gestreift werden kann. Im übrigen sind Tod und Untergang meistens Wirkungen korrektiver Art, wonach sich ihre Verwertung im Humoristischen einschränken wird. Der Humor, sagt Hebbel, ist nie humoristischer, als wenn er sich selbst erklären will (T. I. 21 u.). Das ist ohne weiteres klar: durch ein Erklären seiner selbst, durch ein Aufzählen und Erklären der Momente, die die Vergeblichkeit des Ringens nach ethischer Gestaltung hervorrufen, wird diese Vergeblichkeit erst recht deutlich.

Schliefslich nennt Hebbel noch den Humor den wahnsinnigen Kufs, den das Höchste dem Gemeinsten aufdrückt, und sagt, wer ihn beschwören wolle, müsse die Welt an ihren zwei Enden zu packen wissen (W. XII. 28 u.).[3] „Gemeinstes" ist immer unaufgelöster Dualismus, Individuelles, das nicht zum sittlichen Ideal gelangt, zum „Höchsten", obwohl es ihm hier zustrebt. Beide Enden der Welt kommen im Humor nicht zusammen; das Höchste kann das Gemeinste nicht aufnehmen, so würdig es in diesem Falle dessen auch wäre; es vernichtet es auch nicht, was soviel hiefse, als es aufnehmen, sondern läfst es unaufgelöst weiter bestehen und drückt ihm nur zum Zeichen seiner Würdigkeit einen Kufs auf. Dieser ist „wahnsinnig", weil Ethisches und Nichtethisches, Höchstes und Gemeinstes sich durchaus ihrer innersten Natur nach zuwiderlaufen, worüber ich auf meine Ausführungen zu Hebbel's Monadologie unter c. (Bildende

---

[1] Als Beispiel wird Heine's Gedicht „Mein Herz, mein Herz ist traurig" angeführt. (Buch der Lieder: Die Heimkehr. Nr. 3.)

Nach Solger ist im echt Humoristischen alles mit einer gewissen Wehmut verbunden (ibidem 217 m.).

[2] Der Witz sucht nur, über das Versöhnungslose hinwegzutäuschen, welches bestehen bleibt, und ist in dieser Eigenschaft auch ein mifsglückter Versuch. Nach Solger fafst der Witz, dessen der Humor bedarf, die Mannigfaltigkeit der Erscheinung in einen Gedanken zusammen (Vorlesungen über Ästhetik 236 o.).

[3] Vgl. Solger, Vorlesungen über Ästhetik 426 u., 427 o.

Kunst) verweise, wo auch vom Wahnsinnigen in diesem Sinne die Rede ist.[1]

Mit dem Komischen hat der Humor gar keine Verwandtschaft, eine „humorvolle“ Komödie wäre ein Nonsens.

Auf einige Beispiele, die HEBBEL als humoristisch anführt, sei noch hingewiesen. Das letzte von ihnen lautet: „Derselbe (Napoleon I. ist gemeint) zum Hof-Dichter, als dieser ihn nach der Rückkehr von Elba mit einer Ode begrüfst und aus Versehen das noch im Frack steckende Poem überreicht, womit er Ludwig den Achtzehnten gefeiert hatte: »l'autre, Monsieur, l'autre!« Das ist für mich Humor“ (T. II. 570 u., 571 o.).

Es dürfte immerhin seine Schwierigkeiten haben, hierin das vergebliche Ringen des Ideals nach Gestaltung und einen im Individuum zum Bewufstsein gekommenen, aber unaufgelöst gebliebenen Dualismus zu entdecken.

D. Die Selbstironie.

Erwähnt sei noch, dafs HEBBEL die Ironie, mit der der Mensch sich selbst verspottet, das Wiederaufgehen in Gott nennt[2] (T. I. 242 u.). Erinnern wir uns hierzu des Ausspruches, dafs das Böse als Schranke zwischen Gott und dem Menschen steht, aber als solche, die dem Menschen allein individuellen Bestand gewährt, und durch deren Wegfallen Gott und Mensch „zu Eins“ werden würden (T. I. 229 m.). Verspottet nun der Mensch sich selbst, so giebt er damit zu, dafs sein individuelles Wollen, eben das ethisch „Böse“, der Idee gegenüber nichtig ist, erklärt sich mit ihr solidarisch und wird mit Gott (ganz nach unserer Definition zu fassen) zu eins, geht in ihm auf. Eine höchst gezwungene Auffassung, die den Begriff der Selbstironie nur pantragisch nimmt, als habe das Ironische, wie das Tragische oder Komische, ein Weltbild zu entrollen. Das Gleiche gilt, wenn auch in etwas geringerm Mafse, von HEBBEL's Auffassung des Humors; die Anwendbarkeit des Pantragismus verändert sich erheblich, sobald das Gebiet der Tragödie verlassen wird.

---

[1] Die soeben angeführte, von HEBBEL gegebene „Definition“ des Humors gab er als nützliche Belehrung einem jungen Dichter. Gewifs war er der Ansicht, dafs sie ihren Zweck erfüllen würde.

[2] Nach SOLGER setzt die Ironie das höchste Bewufstsein voraus, vermöge dessen der menschliche Geist sich über den Gegensatz und die Einheit der Idee und der Wirklichkeit vollkommen klar ist (SOLGER, Vorlesungen über Ästhetik 247 m.). Vgl. HEBBEL's Bemerkung über SOLGER's Ansicht T. I. 84 o.

III. Die Tragikomödie.

Hebbel's Äufserungen über die Tragikomödie verhalten sich, ihrem Umfange und ihrer Deutlichkeit nach, zu denen über die Komödie, wie diese zu denen über die Tragödie; es sind einige wenige, in aller Kürze hingeworfene Erläuterungen zu seiner eigenen Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sicilien", die er, wie schon der Titel zeigt, ursprünglich gar nicht „Tragikomödie" genannt hat (W. II. 247 u.).

Von den von Hebbel berührten und für seine Anschauungen wichtigen Gebieten ist das der Tragikomödie insofern von ganz besonderm Interesse, als es den Dichter in einer gewissen Verlegenheit vor seiner eigenen Theorie zeigt, d. h. den Dichter, dem wir bisher das Wort geführt haben, denn er selbst hat diese Verlegenheit kaum empfunden. Es werden schon deshalb unsere eigenen Betrachtungen über die Tragikomödie den gröfsern Teil des hier Vorzutragenden bilden.

1. Das Unreine der tragisch-komischen Form.

Die Tragikomödie, sagt Hebbel ganz allgemein, entsteht, wenn ein tragisches[1] Geschick in untragischer Form auftritt, wenn auf der einen Seite der kämpfende und untergehende Mensch, auf der anderen aber keine berechtigte, sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der zahllose Opfer hinunterschlingt, ohne ein einziges zu verdienen (W. II. 247 m.).

Eine allseitige Versöhnung, wie die Tragödie, erreicht die Tragikomödie nicht, sie ist nicht rein tragisch, sondern nur traurig oder gar gräßlich, grauenhaft, wiewohl nicht im gewöhnlichen Sinne, da immer noch teilweise eine symbolisierende Betrachtungsweise vorherrscht. Komisch ist sie ganz und gar nicht, einmal wegen der partiellen Korrektur und symbolisierenden Betrachtungsweise, und ferner zeigt sie zwar die Zwecklosigkeit menschlicher Bestrebungen, aber nicht aller, denn der faule Sumpf bleibt bestehen, er dominiert durchweg, ja es

[1] Der Ausdruck „tragisch" ist nicht ganz korrekt, da wir, trotz einer partiellen Korrektur, doch im Ausgang des Geschickes keine Versöhnung haben.

wird sogar in Bezug auf ihn symbolisiert, und schliefslich ist alles in ihr Gebotene stofflich viel zu schwer. HEBBEL bezeichnet sie sehr passend als „keine reine Form“.

2. Die „ordinäre Tragikomödie“.

Zu unterscheiden ist sie von der „ordinären Tragikomödie“ (W. XI. 125 m.), die entsteht, wenn ein mehr bedauerliches, als tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wenn z. B., um eine jämmerliche Rührung hervorzurufen, bei bedeutenden historischen Personen ganz nebensächliche, an sich betrübende Umstände hervorgehoben und dargestellt werden, statt derjenigen Eigenschaften, die die Gröfse dieser Personen ausmachen, wenn Heroen der Kunst heraufbeschworen werden, um uns „die Misère einer präkären Existenz“ (W. XI. 125 u.), die sie zu führen genötigt waren und mit vielen Sterblichen teilen, in grellen Farben vorzuführen, d. h. wenn wiederum das erwähnte „schnöde Calcul“ durchscheint.[1] Wir haben dieses gegen GUTZKOW's „Königslieutenant“ gerichteten Vorwurfs schon gedacht. Zur Parodie soll die Tragikomödie das Leben nicht verflachen, sie soll es nicht karrikieren, sondern so darstellen, wie es einer symbolisierenden Betrachtungsweise erscheint, die auch hier erfordert ist (W. II. 247 o., X. 95 m.), wenn auch mit einer Einschränkung. Übrigens würde eine solche Karrikatur keinen Glauben an ihren Stoff erwarten können.

3. Das Untragische der Form, in der das tragische Geschick auftritt.

Wir haben uns zunächst darüber klar zu werden, welcher Art die untragische Form ist, in der ein tragisches Geschick auftritt. Komisch kann diese Form nicht sein, wie wir bereits gesehen haben, ganz abgesehen davon, dafs ein tragisches Geschick in komischer Form ein Nonsens ist. Eine Tragödie ohne Versöhnung oder eine solche mit eingestreuten komischen Elementen kann die Tragikomödie auch nicht sein; in letzterer tritt das tragische Geschick in tragischer Form auf, bei ersterer, der die Tragikomödie verwandtschaftlich sehr nahe steht, würde das Versöhnungslose entweder auf einem Mifsgriff beruhen, was bei der Tragikomödie nicht der Fall ist, oder sie würde es zu gar keiner, auch zu keiner partiellen Korrektur bringen, oder sie würde nicht mit Gewalt rein lächerliche

---

[1] Vgl. den gegen SCHILLER gerichteten Vorwurf, er habe im letzten Akt der „Maria Stuart“ auf feuchte Taschentücher spekuliert (T. II. 240 o.).

Elemente bringen, deren, wie wir gleich sehen werden, die Tragikomödie bedarf.

Ich sprach bereits wiederholt von einer „partiellen Korrektur", was, streng genommen, unsinnig ist, denn eine lückenhafte Korrektur ist keine, indessen ist diesem Ausdruck, als einem Notbehelf, Einlafs zu gewähren: das Weltbild, welches die Tragikomödie uns vorführt, besteht aus zwei Parteien, aus kämpfenden und untergehenden Individuen und aus einem faulen Sumpf; erstere werden korrigiert, letzterer bleibt bestehen, und man kann auf diese Weise von einer partiellen Gestaltung des sittlichen Ideals und Korrektur reden. Hierauf aber beruht zunächst das Untragische der Form. Form ist ferner, wie wir wissen, Bewegung des Inhaltes zum sittlichen Ideal, diese Bewegung wird also eine nicht symbolisch-ethische, nicht in diesem Sinne notwendige, und das ist eben eine untragische, sein müssen.

Unter den Begriff des Untragischen fällt ganz allgemein alles, was im rein Individuellen, in der realen Sphäre, aufgeht, alles rein Zufällige. Aus diesem wird die Tragikomödie das Lächerliche im gewöhnlichen Sinn herausgreifen. Beispiele dieses zufällig und im Gegebenen aufgehenden Lächerlichen findet man z. B. in Witzblättern und meist da, wo ein lächerlicher Vorgang in mehreren Bildern geschildert wird. Es wird vielfach in dem bestehen, was Hebbel als Surrogat der Komik bezeichnet und unfreiwillige Komik nennt, nur in einem andern Sinne, als er es für den speciellen Fall gerade im Auge hat, also ein läppisches Ungefähr ganz allgemein (W. XI. 153 u.), in dem wir kein Symbol höherer Notwendigkeit erblicken. Natürlich wird dieses, als Motiv herausgegriffen, zur Handlung des Stückes so in Beziehung gesetzt werden müssen, dafs es für diese höchst bezeichnend ist, dafs es also symbolisch im gewöhnlichen Sinne des Wortes, nicht im ethischen, erscheint. Der Umstand, der uns im „Trauerspiel in Sicilien" vorgeführt wird, dafs die Diener der Gerechtigkeit etwas Pflichtwidriges thun, dafs der Spitzbube, der sich vor ihnen auf einen Baum verkroch, ihre Missethaten mit ansieht und schliefslich ihr Ankläger wird, ist einmal für die geschilderten, verrotteten Zustände höchst bezeichnend und könnte anderseits, wenn es sich um geringfügige Dinge handelte, wenn der Stoff leichter wäre, sehr gut in einem Witzblatt verwendet werden. Dieser Umstand ist also lächerlich im gewöhnlichen Sinne und, in Verbindung mit der übrigen Handlung des Stückes gebracht, ist er

symbolisch im gewöhnlichen Sinne, d. h. für die geschilderten Zustände eminent charakteristisch, ohne mit symbolisch-ethischer Notwendigkeit aus ihnen zu folgen, wie etwa der zufällig erscheinende, heftige Angriff auf Karl in der „Maria Magdalene" aus den dort symbolisierten Zuständen. Soviel über die untragische Form im allgemeinen.

4. Das in untragischer Form auftretende tragische Geschick. Beispiel des „Trauerspiels in Sicilien". Tragische Motivierung.

Betrachten wir nun das tragische Geschick und die tragische Motivierung desselben etwas näher. Wir werden dabei sogleich wieder auf eine Inkongruenz stofsen.

Sebastiano, der unglückliche Bräutigam der Angiolina, klagt sich selbst der gröfsten Schuld an der Ermordung dieser an (W. II. 174 u.), weil er, wie er selbst bekennt, nicht schnell genug zum Orte der Zusammenkunft eilte.[1] Dies heifst: er führte den Kampf gegen die bestehenden, schlechten Zustände, die durch Gregorio, die Soldaten und den Vater der Braut, der Hab und Gut vergeudete, charakterisiert werden, nicht mit der nötigen Energie; hier galt es einen Kampf auf Tod und Leben, er durfte nicht zögern, sich nicht einen Augenblick aufhalten, der der bestehenden Welt Zeit liefs, ihm zuvorzukommen. Das ist seine Schuld, wie er selbst zugiebt (ibidem 163 m.)[2]. Dies ist noch einzusehen, aber nun kommt das Seltsame. Er will sterben, jedoch Anselmo, der Vater der Braut, der ihn aufs unwürdigste behandelte, der seine Tochter dem widerwärtigen Gregorio verschacherte, weil dieser sein allmächtiger Gläubiger ist, Anselmo sagt ihm: „Du darfst nicht sterben!" Und warum? Weil Gregorio, über den Verlust der erhofften und teuer bezahlten Braut ergrimmt, Anselmo zum Bettler machen wird, und dieser nun eines Menschen bedarf, der ihn ernährt, da er selbst nichts weiter kann, als Karten spielen. Sebastiano giebt nun auch sogleich seine Absicht, zu sterben, bereitwilligst auf, verpflichtet sich, Anselmo zu erhalten, und fügt gar noch hinzu: „Doch seid gewifs, dafs Eure Todesstunde auch meine sein wird" (W. II. 175 u.).

Wir haben uns diese Seltsamkeiten folgendermafsen zu erklären: Sebastianos Schuld ist seine Kraftlosigkeit, er mufste die be-

[1] Ein uns schon bekanntes Schuldmotiv.

[2] Ebenso an derselben Stelle weiter oben, wo er sagt, er könne der Ermordeten nicht ins Gesicht sehen.

stehenden Mifsstände unbedingt bekämpfen. Er liefs es aber an der nötigen Energie fehlen, ebenso Anselmo, der gleichfalls verpflichtet war, gegen die Welt des Gregorio, den faulen Sumpf, aufzutreten, und der, in richtiger Erkenntnis der Lage, in Bezug auf Gregorio sagt:

„Wär' das nun eine Missethat gewesen,
Die Welt von diesem Teufel zu befrei'n?
Das Eisen wird in Gold verwandelt werden,
Das dem zum letzten Aderlafs verhilft!" (W. II. 168 o.)

Er war also sittlich nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet, den Gregorio umzubringen, ebenso Sebastiano, der überdies von Anselmo aufgefordert wurde, es zu thun, und dafür Angiolina erhalten sollte (W. II. 169 u.). Da nun beide schuldvoller Weise nicht das Ihrige thaten, wird ihr Schicksal von Gregorio abhängig sein, d. h. das Schicksal des Anselmo, denn dem Sebastiano kann Gregorio schliefslich nicht viel anhaben, doch ist anzunehmen, dafs er sich auch an ihm rächen wird, da er Angiolinas Flucht und somit den Mord indirekt veranlafste. Sebastiano aber wartet diese Rache gar nicht ab, er erklärt sich freiwillig mit Anselmo für solidarisch haftbar, ja er erklärt sich für den Schuldigeren (was sich darin äufsert, dafs er Anselmo bis zu seinem Tode erhalten und mit ihm zugleich sterben will), weil er in viel höherm Mafse verpflichtet war, die Welt von Gregorio zu befreien und dadurch, dafs er es unterliefs, den Anselmo ganz in Gregorios Gewalt fallen liefs. Er glaubt sich also dem Anselmo verpflichtet, denn es kam ihm ganz besonders zu, Gregorio umzubringen, weil er der Jüngere, Kräftigere war und für die von ihm angestrebte, sittlich gesunde Ehe einzutreten hatte, ja gewissermafsen schon für eine kommende Generation stand. Dafs die Schuld beider Männer zunächst Angiolina ins Verderben rifs, mag mit zu ihrer gemeinsamen Verantwortlichkeit beitragen, rechtfertigt es aber durchaus nicht, dafs sie ihr in Gregorios Händen liegendes Geschick erst noch abwarten, das besagt vielmehr deutlich, dafs die herrschende Potenz, die zu stürzen sie verabsäumten, sich nun in aller Gemächlichkeit darüber entscheiden wird, was sie über die ihr Verfallenen verhängen will. Zu einer Art Selbsterkenntnis gelangt diese am Schlufs ganz und gar nicht, da dies einer allseitigen Korrektur ähneln würde, die es in der Tragikomödie nicht giebt; der Schauder, der den Gregorio in den Schlufsworten überkommt, wird von Hebbel als der letzte Strich am Charakterbild des alten Bösewichtes bezeichnet (W. X. 95 o.).

Von einer Schuld Angiolinas (dafs sie schön und begehrenswert ist) werden wir hier nicht reden dürfen, da HEBBEL die partielle Korrektur streng einhält: Schuld giebt es nur dem ethischen Gesetz gegenüber, nicht in Bezug auf den faulen Sumpf; jede Schuld erheischt Korrektur, Angiolinas Ermordung ist aber keine solche, sondern eine Brutalität erster Ordnung, als welche sie auch wirkt. Eine derartige, nur auf der äufseren Erscheinung beruhende Schuld mufs aber eine andere gegen das Sittengesetz hervorrufen, um wirksam zu werden; obwohl nun Sebastianos Versäumnis eine solche ist, ist sie doch nicht durch Angiolinas Schönheit hervorgerufen. Angiolina steht ganz aufserhalb des Rahmens, obwohl sich eigentlich um sie alles dreht, und ist vom Dichter gewifs nicht ohne Grund ganz nebensächlich behandelt und als höchst inferiores Geschöpf hingestellt worden. Man denkt bei dem seltsamen Entschlufs Sebastianos unwillkürlich an individuell-psychologische Momente,[1] die aber bei der hier, innerhalb der tragischen Motivierung durchaus erforderlichen, symbolisierenden Betrachtungsweise durchaus nicht herbeigezogen werden können.

Welcher unbefangene Leser des Stückes aber kommt auf die hier dargelegten Gedanken! Wer wird beim Lesen der betreffenden Stelle sogleich die Notwendigkeit und das Motivierte des Entschlusses Sebastianos einsehen, und wen wird es verwundern, wenn ein Dichter, der an sein Publikum derartige Anforderungen stellt, sich darüber zu beklagen hat, dafs er gänzlich mifsverstanden wurde?[2] Hat man sich in den Geist des Stückes hineingedacht, so erscheint die Motivierung allerdings, wie überall bei HEBBEL, wenn wir seine Schöpfungen weniger geniefsen, als uns in sie hineingrübeln, glänzend durchgeführt, eine überraschende Gestaltungskraft und grofsartige Linienführung leuchten plötzlich aus dem schmucklosen, sonderbaren und wenig anziehenden Material hervor.

---

[1] PALLESKE thut dies in Bezug auf Sebastianos Selbstanklage (RÖTSCHER's Jahrbücher 1848, I. 455 u.) und sagt, dafs dieser und Anselmo sich versöhnen (ibidem 455 u., 456 o.), etwa in dem Sinne des Wortes: „Geteilter Schmerz ist halber Schmerz", was gänzlich verfehlt ist.

[2] Auch in HEBBEL's Lyrik finden sich Schöpfungen, bei denen der Leser auch beim besten Willen nicht darauf kommen kann, was HEBBEL ausdrücken wollte. Zu dem Gedicht „Das Geheimnifs der Schönheit" (W. VIII. 26) vergleiche man T. II. 500—504. Zum „Opfer des Frühlings" (W. VII. 86 ff.) die Briefnotiz an BAMBERG, dafs es sich hier um einen Schauder der Schönheit vor sich selbst handelt, der in einem ohne Wind erfolgenden Blütenregen zum Ausdruck kommt.

5. Das tragische Geschick und das Lächerliche.

Untersuchen wir nun, wie das Lächerliche mit dem tragischen Geschick in Verbindung gesetzt wird.

Der Umstand, daſs ein Bauer, aus Furcht, wegen seines Obstdiebstahles zur Verantwortung gezogen zu werden, vor den Soldaten auf einen Baum flieht, von diesem aus die Ermordung der Angiolina mit ansieht, dann herabkommt und die Mörder anklagt, dieser Umstand hat mit den bestehenden Schuldverhältnissen nichts zu thun. Diese sind bereits vorhanden, Anselmo ist dem Gregorio verfallen, Sebastiano giebt sich freiwillig in dessen Gewalt, und dadurch, daſs der Bauer auf dem Baume sitzt, oder daſs er nicht darauf sitzt, wird daran nichts geändert. Der lächerliche Umstand entwirrt nur ein Miſsverständnis, das übrigens durch das Geständnis Bartolinos bereits auf dem besten Wege war, sich zu entwirren, der Bauer hilft nur nach, sein Herabkommen schafft also nur teilweise die reale Grundlage für einen gerechten Austrag der Schuldverhältnisse, der aber in Bezug auf den faulen Sumpf und was mit ihm zusammenhängt, nicht von korrektiver Wirkung ist. Das Lächerliche ist also nicht von rein korrektivem Einfluſs, weder nach der einen, noch nach der anderen Seite: die bestehenden Schuldverhältnisse Anselmos und Sebastianos werden dadurch weder verschärft, noch verschoben, noch getilgt, beide bleiben ganz dieselben, und ferner wird zwar der Mörder Ambrosio, infolge der Anklage des Bauern, zur Verantwortung gezogen werden, worin aber etwas einer Korrektur Ähnliches nicht erblickt werden kann, da wir hier die Dinge symbolisch zu betrachten haben: Zwar fällt ein Teil der den Sumpf repräsentierenden Welt in Ambrosio, aber diese wird dadurch nicht erschüttert, sondern in ihrer Macht befestigt: Wofür wird Ambrosio bestraft werden? Nicht dafür, daſs er mordete, sondern dafür, daſs er Gregorio um seine zukünftige Gattin brachte; wird dieser sich doch auch an Anselmo dafür rächen, daſs er die Tochter nicht genügend bewachte, von dem Anschlag gegen Gregorio ganz abgesehen. Das Resultat ist das, daſs die bestehende, unwürdige Potenz in ihrer Macht steigt, und zwar dadurch, daſs sie diejenigen Glieder der ihr ergebenen Justiz vernichtet, welche ihre Interessen durchkreuzten. Auf seine Interessen aber kommt es Gregorio allein an: er sagt dem Mörder über seine, neben dem Mord bestehende Pflichtverletzung und seinen Amtsmiſsbrauch kein Wort, obwohl er

der Podesta ist. Ambrosio sieht das auch vollständig ein; direkt aussprechen kann er es nicht, da er nicht weifs, dafs Angiolina dem Gregorio verschrieben war, sonst hätte er sie natürlich nicht ermordet, sondern nur gefangen, aber er fühlt sich dem faulen Sumpf, dem er selbst angehört, vollständig verfallen, empfindet nicht die geringste Reue und weist Sebastiano, der ihn töten will, mit den bezeichnenden Worten zurück:

„Halt! Du bist nicht zünftig! In Palermo!
Und das mit allem Pomp, der sich gebührt!“ (W. II. 174 u.)

Er ergiebt sich also ohne jeden Widerstand der durch Gregorio repräsentierten Macht und verlangt für seine Opferung allen den Pomp, der einer würdigen und sittlichen Potenz zukommt, als welche er den Sumpf anerkennt. Dieser tritt, wie HEBBEL auch hervorhebt, vollständig wie eine sittliche Macht auf, von ihm gehen die partiellen korrektiven Wirkungen aus, ohne auf ihn zurückzufallen.

6. Reine Zufälligkeit des lächerlichen Umstandes.

Von dem lächerlichen Umstand werden die Schuldverhältnisse, wie schon gesagt, nicht tangiert, sie bestehen, bevor er eintritt. Sebastiano sagt selbst, von Ambrosio des Mordes beschuldigt, man solle ihn nur ruhig für den Mörder nehmen, unschuldig sei er gewifs nicht, und ruft Gregorio zu:

„ . . . . schlagt mir den Kopf herunter,
Wer hat etwas dagegen, dafs ihr's thut!“ (W. II. 170 u.)

Er fühlt sich schuldig und dem Tode verfallen, d. h. Gregorio preisgegeben, dem er sich ja auch durch seine Erklärung an Anselmo indirekt unterstellt. Anselmo steht schon unter der rächenden Hand Gregorios, daran kann die Aussage des Bauern nichts ändern, und auch schon vorher wird Sebastiano deutlich fühlen, dafs er, wie erläutert, der schuldigere Teil ist. Gregorio, auf den alles hinausläuft, ist das Offenbar-Werden der Wahrheit nur insofern interessant, als es sich dabei um seine persönlichen Angelegenheiten handelt, und er wenigstens wissen will, warum er den beschwerlichen, nächtlichen Spaziergang (W. II. 164 m.) gemacht hat, im übrigen ist es ihm gleichgültig, wie seine Reden deutlich zeigen.

Nicht notwendig, sondern nur durch Mitwirkung eines läppischen, wenn auch sehr bezeichnenden Zufalls wird also die Wahrheit offenbar.

7. Behandlung und mögliche Wirkung des Lächerlichen.

Es wird jedoch auf diese Weise meistens ein sehr peinlicher oder ein verworrener Eindruck herauskommen. Jedenfalls ist das Lächerliche mit der gröfsten Diskretion zu behandeln, da sonst das ganze Stück, aber im Sinne einer unfreiwilligen Komik, lächerlich werden kann, man hört auf, an die Personen zu glauben. Ich habe diesen Fall bei der Aufführung einer Tragikomödie einmal selbst erlebt.

Der Ton, den der Dichter in der Tragikomödie anzuschlagen hat, wird natürlich nicht der der Tragödie sein dürfen, wie Hebbel auch hervorhebt (W. II. 247 m.). Dieser würde das Lächerliche störend empfinden lassen, oder, was ich für sehr leicht möglich halte, er würde beim Auftreten des lächerlichen Motivs das ganze Stück umwerfen; die soeben angedeutete Gefahr würde durch das Anschlagen des tragischen Tons also wesentlich erhöht werden. Der Ton der Tragikomödie wird dem der Komödie noch am nächsten kommen. In der Theorie hört es sich ja recht gut an, wenn gesagt wird: „Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt“ (W. II. 247 m.). Dafs Hebbel diese Empfindungen beim Leser oder Zuschauer hervorrufen wollte, das steht aufser Zweifel, aber gelungen ist ihm das gar nicht.[1] Die Ermordung der Angiolina wirkt wie eine bodenlose Rohheit, das Auftreten des Bauern verblüfft zunächst sehr stark, denn die „Stimme von draufsen“, die „O!“ (W. II. 160 m.) ruft, als Angiolina stirbt, bereitet es nicht genügend vor, und dann wirkt der Bauer, nachdem er sich ausgesprochen hat, höchst gezwungen, man hat die Empfindung, als habe sich der Dichter die Lösung hier gar zu leicht gemacht. Der Umstand, dafs der Bauer Früchte gestohlen hat, ist dem Mord gegenüber so geringfügig, dafs seine Lächerlichkeit gar nicht gegen die Schwere der Situation aufkommt, er erweckt den Eindruck einer unsäglich notdürftigen Motivierung der Thatsache, dafs der Bauer Zeuge der That und Ankläger wurde. Sebastiano macht den Eindruck eines Trottels und ist ein würdiges Pendant zu der gänzlich inferioren Angiolina; von einer Sympathie mit diesem

[1] Ich selbst habe nach allen hier angestellten Erwägungen das Stück wiederholt lediglich auf seine ästhetische Wirkung hin gelesen und zwar einen grofsen, aber nicht den von Hebbel angedeuteten Eindruck davon empfangen.

Liebespaar kann keine Rede sein. Man wundert sich geradezu, daſs ein so borniertes Wesen, wie Angiolina, sich nicht willenlos mit Gregorio verkuppeln lieſs und daſs sie es zu Wege brachte, ihrem Vater zu entlaufen; um so abscheulicher und empörender wirkt der Mord. Dies alles bleibt bestehen, trotz der Einsicht in die höchst vortreffliche Komposition, die man erst nach den hier angestellten, langwierigen Erwägungen gewinnt, welche ohne Hebbel's eigene Andeutungen kaum möglich gewesen wären. Das ästhetische Wohlgefallen an diesem Stück ist also ein ziemlich qualificiertes und obendrein fragmentarisches. Der Komposition und Motivierung hat Hebbel so viel Aufmerksamkeit zugewendet, daſs die sprachliche Form verkümmert ist, sie ist aus dem für ihn fast immer spröden und widerspenstigen Material der Sprache mühsam herausgehackt.

Der dem „Trauerspiel in Sicilien" zu Grunde liegende Vorgang ist Hebbel, als thatsächlich vorgefallen, erzählt worden; da kann allerdings der Eindruck ein stark tragisch-komischer sein, und es wird viele Menschen geben, die beim Lesen oder Erzählen derartiger Begebenheiten die gleiche Empfindung gehabt haben, sie ist ganz gewiſs möglich und sicherlich nicht einmal selten. Ob aber ein solcher Vorgang von der Bühne herab die gleiche Wirkung hat, das ist noch sehr die Frage. Es ist dies übrigens ein sehr wichtiges und dunkles Kapitel; man könnte hier von einer Ästhetik der Bühnenwirkung oder des Theatralischen sprechen, was von der bloſsen „Mache" streng zu unterscheiden wäre. Einen ganz erstaunlichen Blick für das Theatralische hat Schiller; seine „Räuber", die er zu einer Zeit schrieb, in der er noch ziemlich wenig Theaterpraxis besitzen konnte, sind in diesem Sinne geradezu als ein Phänomen zu bezeichnen. Daſs die Bühnenkenntnis im schlechten Sinne durch die Praxis zu erwerben ist, erwähnt Hebbel einmal; er spricht von Raupach, der jahrelang allabendlich im Theater saſs und jede Wirkung, jeden Beifall genau notierte und so „das Knallsilber sammelte", das er später in seinen Stücken verstreute (W. XI. 221 o.). Immerhin wird es sehr nötig sein, daſs der Dichter Rücksicht auf die Bühnenwirkung nimmt, jedoch wird es vornehmlich Gefühlssache sein, hier das Richtige zu treffen, da bekanntlich selbst die routiniertesten Bühnenkenner, Regisseure u. s. w., die Wirkung eines Stückes oder einzelner Scenen vorauszusagen, nicht im Stande sind, selbst ein Mann wie Heinrich Laube vermochte dies nicht. Gewiſs wird alles das abzuziehen sein, was auf die Rechnung des jeweiligen Tagesgeschmackes, Beliebtheit der Dar-

steiler und die Laune oder die Zusammensetzung des Publikums kommt. Auf den Wert einer geschickten Handhabung der Bühnentechnik weist HEBBEL in der Besprechung des „Deutschen Bühnenwesens“ von HOLBEIN (W. XI. 215 u.) und der „Studien und Kopien nach Shakespeare“ von DINGELSTEDT (W. XI. 220 m.) hin.

8. Die Tragikomödie als unbewufster Protest HEBBEL's gegen die Starrheit und Enge seiner eigenen Theorie.

Die Tragikomödie ist, wie wir gesehen haben, ein Zwitterwesen und ein solches unreiner Art. Ich halte sie für eine Koncession, die der Dichter, der in seinen Werken seiner Zeit eine ernste Warnung zurufen wollte, notgedrungen dem Pantragiker abfordern mufste.

Es giebt für den Kunstphilosophen auf dem Gebiete der Tragikomödie etwas zu thun (W. II. 247 u.), sagt HEBBEL in dem mehrfach citierten Sendschreiben an RÖTSCHER. Es giebt hier aber auch für den kritischen Beurteiler der Philosophie-Ästhetik des Pantragismus etwas zu thun, wiewohl ich es hier nur bei einer kurzen Besprechung bewenden lassen will, da ich dieses Thema bereits im Laufe unserer bisherigen Betrachtungen mehrfach behandelt und gestreift habe. Es gilt hier, besonders auf die Starrheit und Enge der Theorie HEBBEL's hinzuweisen, die er zwar als Dichter instinktiv gefühlt hat, deren er sich aber nie recht bewufst geworden ist. Schon aus dem Umstande, dafs er eine Tragikomödie schrieb, erhellt das Gefühl der Unzulänglichkeit, das er bei dem Mafsstabe empfand, mit dem er Welt und Menschen mafs.

a) Das Verstandesmäfsige im Widerstreit mit unserm Gefühl.

Die Zergliederungen der „Maria Magdalene“ und des „Trauerspiels in Sicilien“ werden gezeigt haben, wie der eherne Rahmen der Selbstkorrektur allem Menschlichen, das HEBBEL in ihn hineinzwingt, Gewalt anthut. Ich rede hier lediglich von der von ihm entwickelten Selbstkorrektur; spricht man von einer Selbstkorrektur schlechthin, von einer „Notwendigkeit, dafs die Welt besteht“ ganz allgemein, und sie besteht, trotz aller Umwälzungen, wie wir alle wissen, in der That recht stattlich weiter, so ist das etwas anderes; es handelt sich hier nur um den aus metaphysischen Erwägungen heraus abgeleiteten und den Menschen als Norm ihres Verhaltens vorgeschriebenen Weltzweck.

hat; dies zeigt zwar keine seiner Bemerkungen, wohl aber der Ton, in dem sie abgefaßt sind.[1] Man darf dieses aber nicht in dem Sinne mißverstehen, als habe er in Menschheitsbeglückerei gemacht, er zieht hier nur, durchaus folgerichtig, die Konsequenzen seiner Lehre, die in einer starren Tragisierung der Welt gipfelt, nicht in einer Eudämonologie. Die Spitze seiner Lehre ist eine transcendent-ethische, keine individuell-moralisierende, und wenn er für die Zerrissenheiten, Ungerechtigkeiten und Maßlosigkeiten auch als Mensch ein Herz hat,[2] so hat er doch als Dichter und Philosoph für sie nur das Auge des theoretisierenden Pantragikers.

β) Charakteristik dieser als Konsequenz der Lehre Hebbel's auftretenden Anschauungen.

Erst hier, in ihren Konsequenzen, zeigt sich die Lehre Hebbel's recht deutlich in ihrer Eigenart, weshalb wir ein wenig bei ihnen verweilen wollen.

„Kraft gegen Kraft, in Gott ist die Ausgleichung", so hatte Hebbel gesagt: „in Gott ist die Ausgleichung", ist sein oberster Satz, aus dem das Wort „Kraft gegen Kraft" nur abgeleitet ist. Hebbel faßt das Aufgehen in die Einheit der Idee, das Aufgehen, die Ausgleichung in Gott nicht nur transcendent, er erblickt es auch im sprossenden Halm, im kämpfenden und untergehenden Menschen, im gesammten Leben, welches nur ein Monogramm eben dieser Ausgleichung ist, er sieht im realen Vorgang ein übersinnliches und übersittliches Geschehen. Die Art des realen Vorgangs ist für das transcendente Ziel desselben ohne Bedeutung, ist doch auch aus dem Umstande, daß die Einheit in der Idee immer hergestellt werden muß, keine Norm für die Art und Weise abzuleiten, in der es erfolgen soll. So verliert, wenn man an dem transcendenten Ziel eines realen Vorgangs festhält, dessen individuelle Färbung jede Bedeutung: ob die Wogen individueller Eigenart sich wild und trotzig emporstürmen, ob sie sanft und fügsam dahingleiten, gleichviel; welche Physiognomie die Menschheit auch immer zeigen mag, auf die herzustellende Einheit in der Idee kommt es allein an, und wenn Hebbel behufs Feststellung einer sittlichen Norm den Not-

---

[1] Man vergleiche auch hier den schon angeführten Ausruf: „Welch ein Zustand, wenn die Menschheit so leben wird, daß die Kunst gar nicht schöner träumen kann!" T. II. 38[illegible] n.

[2] Dies äußert sich in dem gelegentlich auftauchenden, naiven Eudämonismus, von dem vorhin die Rede war.

behelf einer Identificierung der Idee mit der Menschheit auch herbeizog, so bleibt doch sein Herabdrücken alles Individuellen dem übersinnlichen Ziel gegenüber bestehen, und das Höchste, was die Individuen erreichen können und sollen, ist eine Erleichterung des Erreichens dieses Zieles. Diese Erleichterung ist nur durch die erwähnte Identificierung annehmbar, ohne sie kann von einer Erleichterung oder Erschwerung gar keine Rede sein.

Nehmen wir nun den neuen Weltzustand und seine Tragödie an, wo bleibt der Gedanke einer Gesammtheit, die ihren Schwerpunkt im Zusammenprallen von Menschennatur und Menschengeschick aus sich selbst heraus wiedergewinnt, wenn ihr Zustand und sein Abbild, die Tragödie, zu einem Monadenidyll werden? Von welcher ausgewaschenen Farblosigkeit müfste der Anblick des Lebens sein, das in einer solchen Tragödie dargestellt werden würde! Wo bleibt aller Kampf, alle Kraft, wo bleibt der Mensch als Himmel und Hölle des Menschen, wo, das Dasein als sein Fluch und sein Segen? Eine „Erstarrung und Verstockung der Welt“ (T. I. 127 u.), die „negative Tugend: der Gefrierpunkt des Ich“ (T. II. 77 u.), fällt hier mit einer positiven, gewollten Tugend zusammen. Der Mensch hat aufgehört, eine „ewig werdende, nie fertige Schöpfung“ (T. I. 127 u.) zu sein, er ist eine gewordene, eine fertige, wo dann der Tod (= Absterben des Individuellen) Macht über ihn hat (Br. I. 77 o.) und er eben diesen Tod nicht mehr erleidet, sondern ihn „geniefst“ (T. II. 340 u.). Es wird dies wohl erst dann der Fall sein, wenn das All „sich ganz durchgenossen“ hat, und alles in ihm einmal „Mittelpunkt“ gewesen ist (T. II. 76 o.).

Je geeigneter die individuelle Beschaffenheit der Einzelwesen für den der Menschheit imputierten Zweck des Aufgehens in die Einheit der Idee ist, um so höher steigt ihr ethischer Wert. Die Monaden wissen nur noch von Gott; je weniger der Mensch von sich weifs, um so vollkommener wird er, nur noch ein Erkennen, nur noch ein Ziel sind für ihn mafsgebend und die Leitsterne seines Dichtens und Trachtens: das übersinnliche Geschehen und ein Aufgehen in ihm. Dies ist der Fortschritt, von dem Hebbel sagt, dafs er nur in das Individuum verlegt sei: eine Reinkultur von inkarnierten Subjekt-Objekten.[1] Dies darf durchaus nicht dahin

[1] Das Ende der Offenbarung, sagt Schelling, ist die Ausstofsung des Bösen vom Guten, die Erklärung desselben als gänzlicher Unrealität. Dagegen wird das aus dem Grunde erhobene Gute zur ewigen Einheit mit dem ursprünglichen Guten verbunden; die aus der Finsternis ans Licht Geborenen

mifsverstanden werden, als müfsten die Menschen immer moralischer im gewöhnlichen Sinne werden und sich aller Leidenschaftlichkeit entäufsern; all ihr Thun und Treiben wird vorwiegend auf Erhaltung der Menschheit gehen, nicht eigenen, nur Menschheits- und Gattungsinteressen werden sie dienen, das Streben des Einzelnen wird die Integrität des Ganzen nicht mehr stören, sondern fördern, der Mensch wird in der Menschheit aufgehen. Immer mehr wird seine individuelle Kontur verblassen, alle Unebenheiten individueller Kraft und urmenschlichen Persönlichkeitstrotzes werden sich glätten, das Leben wird zu einem Monadentanz, zu einer danse macabre warmblütigen Eigenlebens um den übersinnlichen Götzen Idee-Menschheit.

Aus dem übersittlichen, seligen Ruhen der Menschheit in sich, aus ihrem übersinnlichen Wohlbefinden, wird die Norm für das Verhalten der Individuen dekretiert. Es steht zu hoffen, dafs ihnen dann die „Aufgabe“ gelingen wird, zu sterben, durch den blofsen Vorsatz, zu sterben (T. I. 191 o.),[1] ja es wird keine Krankheiten (T. II. 149 m.) mehr geben, keine „zufälligen Entwickelungsstörungen“ (T. II. 549 m.), damit nur ja die intelligible Existenz nicht gestört werde.

---

schliefsen sich dem idealen Princip als Glieder seines Leibes an, in welchem jenes vollkommen verwirklicht und nun ganz persönliches Wesen ist. (Schelling, Werke, I. Abt., VII. Bd., 405 m.)

„Die Masse macht keine Fortschritte“ (T. I. 105 u.).

[1] Wenn der Mensch sein individuelles Verhältnis zum Universum in seiner Notwendigkeit begreift, so hat er seine Bildung vollendet und eigentlich auch schon aufgehört, ein Individuum zu sein, denn der Begriff dieser Notwendigkeit, die Fähigkeit, sich bis zu ihm durchzuarbeiten, und die Kraft, ihn festzuhalten, ist eben das Universelle im Individuellen, löscht allen unberechtigten Egoismus aus und befreit den Geist vom Tode, indem er diesen im wesentlichen anticipiert (T. II. 282 o.).

Vgl. die schon angeführten Stellen T. II. 85 u., 86 o.; T. II. 401 o.; T. II. 282 o.; T. II. 340 u.

Schelling bezeichnet den Tod als ein Feuer, durch welches aller menschliche Wille hindurchgehen mufs, um geläutert zu werden, als ein Absterben der Eigenart (Schelling, Werke, I. Abt., VII. Bd., 381 u.). Es kann auch bis auf Fichte's Forderung, sich in den Dienst des Absoluten zu stellen, zurückgegangen werden, wenn man von der Entindividualisierung absieht.

Von der letzten Periode der Welt sagt Schelling, sie sei diejenige der ganz vollkommenen Verwirklichung, also der völligen Menschwerdung Gottes, wo das Unendliche ganz endlich geworden ohne Nachteil seiner Unendlichkeit. „Dann ist Gott wirklich Alles in Allem, der Pantheismus wahr“ (ibidem 484 m.).

Die bisherige Korrektur ist dann ein überflüssig gewordener Notbehelf zur Erreichung des Weltzweckes, dessen Betonen in folgender Briefstelle einen besonders prägnanten Ausdruck findet: „Die Schöpfung, dies trostlose Zerfahren des Unbegreiflichen in elende, erbärmliche Creaturen, muſs eine traurige Nothwendigkeit gewesen seyn, der nicht auszuweichen war; die unendliche Theilbarkeit ist die gräſslichste aller Ideen, und eben sie ist der Grund der Welt. Ein Wurmklumpen, Einer durch den Anderen sich hindurch fressend; Jeder so lange vergnügt und in roher Existenz-Wollust sich wälzend, bis auch er sich an irgend einer Stelle angenagt fühlt; dann ein possirlicher Kampf, zuletzt wird das Leben, wie das Stück Speck in der Mausefalle, aus dem einen Cadaver in den zweiten herüber gezerrt, nun wieder Wollust, wieder Kampf, und das Ende? — Vielleicht eine Midgardtschlange, die sich in den Schwanz beiſst und nicht mehr zu käuen, nur wiederzukäuen braucht! —“ (Br. I. 130 m.)

So wird, der übersittlichen Einheit gegenüber, alles Eigenleben zur „rohen Existenz-Wollust“, in der ein Wurm sich wälzt.

Die Pflichten des Dichters werden dementsprechend, da er das ethische Ideal immer aufs neue zu gestalten hat, als „heilige“ (T. I. 213 o.) bezeichnet.

Wier können hier drei Welten unterscheiden, über denen, als Ideal, das Monadenreich schwebt, dem sie sich, je nach dem Grade der relativen Entindividualisierung, stufenweise nähern: In der Mitte steht die von Hebbel in seiner Tragödie vorgeführte Welt, über ihr, dem Monadenreich näher, steht eine ethisch überwertige, unter ihr, dem Monadenreich am entferntesten, eine ethisch unterwertige. In der überwertigen Welt geht, wie wir gesehen haben, der Mensch in der Menschheit auf, sie ist das Reich der Tragödie der Zukunft. Die unterwertige würde eine solche sein, in der einem Übermenschentum gehuldigt wird, in der die Menschheit in einzelnen, bevorzugten Individuen aufgeht; eine solche Welt würde also nach Hebbel einen kolossalen ethischen Rückschritt bedeuten. In der Mitte steht Hebbel's Welt, noch wandelt in ihr der Mensch nicht dahin, „still wie ein Gotteshaus“ (T. I. 209 o.), Mensch und Menschheit halten sich noch die Wage, noch ist die Tragödie dieser Zeit kein Monadenidyll,[1]

[1] „Das echte Idyll entsteht, wenn ein Mensch innerhalb des ihm bestimmten Kreises als glücklich und abgeschlossen dargestellt wird. So lange

und HEBBEL sagt konsequent von ihr: „Form ist da der Punkt, wo göttliche und menschliche Kraft einander neutralisiren“[1] (T. I. 207 o.; vgl. T. II. 197 m.).

Dies nur zur Charakteristik des Gesagten.[2]

HEBBEL verfährt durchaus folgerichtig. Er glaubt an ein Erkennen des Transcendenten im realen Vorgang oder wenigstens, wenn die individuellen Störungen und Hemmungen desselben ihn irritieren, in einem grofsen Komplex realer Vorgänge, er sieht in diesem das übersinnliche Geschehen, an dem er als dem Zweck der Welt festhält. Dieser Zweck mufs das oberste Moralprincip sein. In der Menschheit sieht er die Idee selbst, was ihm das Aufstellen von Normen ermöglicht; infolgedessen fällt das Bestreben der Idee, zur Einheit in sich zu gelangen (welches nichts ist, als „in ihm selbst der Trieb seiner Realisierung“), äufserlich in einer Unzahl korrektiver Wirkungen im Sinne der Selbsterhaltung der Menschheit in die Erscheinung, und es wird nun das, was HEBBEL für das der Menschheit Zuträglichste hält, als Weltzweck in die Welt hineingetragen. Dadurch kommt er in Widersprüche mit dem Leben, wie seine socialen Speculationen zeigen, die naturgemäfs alles Individuelle zu Gunsten der Einheit in der Idee (= der sich möglichst intakt erhalten wollenden Menschheit) einschnüren. Es leuchtet ohne wei-

---

er sich in diesem Reiche hält, hat das Schicksal keine Macht über ihn“ (T. I. 209 m.).

[1] Die „höchste Form des Lebens“ aber ist die Kunst (T. II. 143 o.).

[2] Zu der unterwertigen Welt vgl. die höchst interessante Betrachtung HEBBEL's über GRABBE: GRABBE hat sich vor der Trivialität in die Hyper-Genialität, die die Welt überbieten und die Idee durch die Erscheinung vernichten will, hineingeflüchtet. Er erkennt die Wahrheit, die dem Anagramm der Natur zu Grunde liegt, nicht an und bekämpft im eigentlichsten Verstande mit dem Buchstaben das Wort, indem er ihn auf seine immer armselige Chiffre-Bedeutung an sich zurückführt, oder zeigt, wieviel Verbindungen er außer der mit Notwendigkeit gegebenen, allein gültigen, noch eingehen kann. (Vgl. zu dieser überaus trefflichen Bezeichnung, die HEBBEL's Meinung aufs deutlichste illustriert, die Verse T. II. 145 u.:

„Seyen Deine Tage Chiffern!
Doch Du wirst sie nicht entziffern,
Als am Ende, also fort!
Erst die letzte schließt das Wort.“

Eine weitere Erklärung des gegen GRABBE gerichteten Vorwurfs ist hiernach überflüssig.) Der Ausgangspunkt seines Darstellungsprocesses ist der Wahnsinn der Willkür und dem gesunden Ausgangspunkt der dramatischen Kunst entgegengesetzt (T. II. 189 ff.).

teres ein, daſs dieser Pantragismus in seiner Anwendung auf bildende Künste oder gar auf die Musik[1] total versagen muſs, woraus wir uns mit die geringe Anzahl der Bemerkungen zu erklären haben, die uns Hebbel über diese Künste hinterlassen hat.

γ) Aufgehen in der Einheit der Idee als letztes Ziel jeder möglichen tragischen Gestaltung und Überleitung zur Komödie und dem Humor.

Es war gesagt worden, daſs die bisherige Geschichte die Idee des ewigen Rechtes erobert habe; man kann von einer Zeit, die sich einem solchen Resultate gegenübersieht, also von der in Hebbel's Sinn gegenwärtigen, sagen, daſs man in ihr gewissermaſsen das Meer zurückgetreten sieht und die Urschleusen, die sonst immer vom bunten Wellentanz bedeckt sind, offen (T. II. 465 u.). Daſs in der angekündigten, neuen Epoche das Verständnis für die vorhergehenden nach und nach verloren gehen wird, ist erklärlich; „Shakespeare wird die Griechen, und was nach Shakespeare hervortritt, wird ihn verzehren“ (W. X. 59 o.); schon jetzt sondert man „das uns völlig Abgestorbene, wenn auch in sich noch so Gewichtige, von dem noch in den Geschichtsorganismus Hinübergreifenden“, und schlieſslich wird man nur noch „die durch die Phasen der Religion und Philosophie bedingten, allgemeinsten Entwickelungs-Epochen der Menschheit festhalten“ (W. X. 58 m. u.). Was immer aber sich ereignet haben und noch ereignen mag, ja selbst, wenn es zu einer Realisierung der Idee kommt, das Resultat ist Herstellung der Einheit in der Idee. Wie diese, auf längern oder kürzern Umwegen, erreicht wird, zeigt die Geschichte, die in diesem Sinne als „die Kritik des Weltgeistes“ (T. I. 158 u.) bezeichnet werden kann.

Wenn ich hier einige Betrachtungen über das angestellt habe, was sich auf dem Gebiete des Dramas nach Hebbel's Meinung möglicherweise noch ereignen kann, so bezieht sich das Gesagte nur auf die Ideen möglicherweise noch zu schreibender Dramen.[2] Eine jede Idee bedarf aber eines objektiven Materials, das, symbolisch betrachtet, sie erkennen läſst; dieses, die Fabel, kann ich natürlich nicht einmal andeutungsweise angeben; ich würde dann auch das angeben müssen, was Faust zu thun hätte, um dem Vorwurf zu entgehen, statt einer ungeheueren Perspektive einen mit Katechismus-

---

[1] Vgl. III. Teil B.

[2] Und zwar ganz allgemein, also auch nicht auf die Idee irgend eines dieser Dramen im besondern, die nicht anzugeben ist.

figuren bemalten Bretterverschlag gewählt zu haben, d. h. ich müſste, im Princip wenigstens und nach Hebbel's Ansicht, derjenige epochemachende Dichter sein, der das von Goethe Begonnene vollendete. Von dem Wege, auf dem das Ziel zu erreichen ist, kann nur gesagt werden, daſs er gewissermaſsen kürzer sein wird, als der bisherige, er wird weniger durch individuelle Verbissenheit geleitet werden, der Vollzug der Korrektur wird bei den Individuen ein Entgegenkommen finden, er wird geräuschloser erfolgen, als bisher, was aber individuelle Leiden (man denke an den Kindermord) vermutlich nicht ausschlieſst. Doch es ist müſsig, weitere Betrachtungen darüber anzustellen. Das Ziel ist jedenfalls immer Aufgehen in der Einheit der Idee. Das ist das Ende aller Dinge. Alles individuell Hervortretende wird davon verschlungen werden, alle Zerrissenheiten, alle Schicksale, werden verfliegen, wie vergängliche Hüllen, ihre Träger werden zerrinnen, wie flüchtige Formen, und alle menschlichen Bestrebungen werden zeigen, daſs sie nichts vermochten, als die Einheit der Idee herzustellen; das ist der einzige Zweck, dem sie dienen können, welche Begriffe vom Verhältnis des Individuums zur Idee ihnen auch zu Grunde liegen mögen.[1] Der Zweck der Idee aber ist, wie wir bereits im ersten Teil (I. 5. c) sagten, „Bespiegelung ihrer in sich selbst“: „Auf ewiges Ab- und Wiederspiegeln läuft alles Leben hinaus. Gott spiegelt sich in der Welt, die Welt sich im Menschen, der Mensch sich in der Kunst“ (T. II. 244 u.). Die höchsten Wesen wissen nur noch von Gott; im Monadenreich spiegelt Gott also sich am reinsten; daſs **wir** aber von uns wissen, das ist „der Flecken im Spiegel“ (T. II. 80 u.). Nur im Weltzweck kann eine **Versöhnung**[2] liegen. Man kann es indessen auch anders auffassen:

---

[1] „Dem All scheint nur ein einziger Proceſs zu Grunde zu liegen: der einer völligen Entfremdung bis zum Haſs und des Zurückkehrens zu sich selbst durch die Liebe, denn das ist der einzige Weg zum Selbstgenuſs. Welten sind immer nötig“ (T. II. 149 u.).

Dazu: „Gott versteckt sich hinter das, was wir lieben.“ Und: „Man sollte jeden so lieben, wie er Gott liebt“ (W. I. 243 o.). „Nur, wer Gott liebt, liebt sich selbst“ (T. I. 73 o.).

Hierbei ist das Heil im Aufgehen in der Einheit der Idee zu erblicken und Gott ganz nach unserer Definition zu fassen.

[2] Vgl. Solger: „Im Tragischen wird durch die Vernichtung die Idee als existirend offenbart; denn indem sie sich als Existenz aufhebt, ist sie da als Idee, und beides ist eins und dasselbe. Der Untergang der Idee als Existenz ist ihre Offenbarung als Idee.“ Nur hiernach ist der beruhigende Eindruck der Tragödie richtig zu fassen und zu erklären, nicht in etwas auſserhalb der

alle Tragik zeige nur die Nichtigkeit des Daseins, hat HEBBEL einmal gesagt (KUH I. 522 m.; Br. N. I. 141 m., II. 239 m.), die Grundverhältnisse, innerhalb welcher alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, und die das Drama darzustellen hat, seien grauenhaft (T. I. 322 m.), und an einer anderen Stelle spricht er von der „Abgeschmacktheit des Weltwesens" (T. II. 149 m.). Andere bittere Betrachtungen haben wir schon früher in seinen Klagen über die „metaphysische Krankheit", die er zu Zeiten pessimistischer Stimmungen erhob, kennen gelernt. Recht deutlich kamen solche auch in der zuletzt angezogenen Briefstelle zum Ausdruck.

Es ist indessen noch eine dritte Auffassungsweise möglich: man kann das ganze Verhältnis des Menschen zur Welt und zur Idee, wenn man sich über seine Bedenklichkeit mit der Unmöglichkeit, es zu ändern, getröstet hat, lächerlich finden. Wir kommen damit zu einer Betrachtung über die Komödie und den Humor.

II. Die Komödie.

Die weitverstreuten Bemerkungen, die uns HEBBEL über die Komödie hinterlassen hat, sind bei weitem nicht so zahlreich, als diejenigen über die Tragödie, und, im Vergleich zu diesen, als lückenhaft zu bezeichnen. Bei der Verwandtschaft von Tragödie und Komödie werden wir uns an Analogieen halten dürfen und, da das Wesentliche bekannt ist, uns kurz fassen können.

A. Allgemeines.

I. Verwandtschaft von Tragödie und Komödie.

Wiederholt weist HEBBEL darauf hin, daſs es die Sache eines und desselben Mannes sei, Tragödien und Komödien zu schreiben, wie schon PLATO gelehrt habe (W. X. 230 u., XI. 123 o.). „In meiner

Tragödie Liegendem, also etwa in der Hinweisung auf eine bessere Existenz; diese Ansicht ist der Reflexion unterworfen und unrichtig. Das Opfer, welches gebracht wird, ist selbst die Gegenwart des Ewigen (SOLGER, Vorlesungen über Ästhetik, 311, 312 o.). „Die unmittelbare Einwirkung der Gottheit als einer persönlichen kann in der Tragödie nicht stattfinden, sofern die Gottheit Einheit der Idee ist" (ibidem 312 m.).

Hand liegt der Stoff zu einer Komödie, wie zu einer Tragödie: ich kann Ohrfeigen damit austeilen, ich kann damit morden!" (T. II. 150 m.) Tragödie und Komödie sind zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie an dem entgegengesetzten Ende packen; der Mensch in seinem Konflikt mit den ewigen Mächten, „mag man diese nun fassen wie man will", der Unterschied liegt nur in der Art der Lösung[1] (W. X. 230 m.). Diese wird, ganz allgemein gesagt, nicht durch Trauriges herbeizuführen sein, da sich die Komödie nicht mit Blut und Wunden verträgt (W. II. 247 m.).

Hebbel nennt, in Anknüpfung an Schiller, die Komödie die höchste Spitze der Kunst, sie umfafst alle Elemente der Welt, wie die Tragödie, mufs aber, da sie diese noch übertreffen soll, „Etwas" hinzuthun. Dieses „Etwas" besteht in dem freiern Überblick und der aus diesem entspringenden gröfseren Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen, die der Tragöde weinend zerbrechen sieht, der Komöde aber lachend selbst zerbricht (W. XI. 120 m. u.).

Die Zwecklosigkeit aller individuellen Bestrebungen, die, weit entfernt, den erstrebten, individuellen Interessen zu dienen, vielmehr immer nur der Herstellung der Selbstkorrektur dienten, hatten wir in der Tragödie konstatiert, aber die Einsicht in diese Zwecklosigkeit dominierte im tragischen Gesammteindruck durchaus nicht. Das Wehe, welches die grausamen Schicksale und der gewaltsame Untergang der Personen hervorriefen, bedurfte eines Gegengewichtes versöhnender Art, das Gefühl verlangte, suchte nach einem solchen und fand es in dem übersittlichen Ausgleich, in der mit der Sittlichkeit identischen Notwendigkeit, in der Gestaltung des ethischen Ideals. Dieses kam durch die symbolisierende Betrachtungsweise zu Stande, und obwohl wir vermöge derselben in den Personen für sich alleinstehende, leidende Individuen nicht erblickten, konnte doch von einer Gleichgültigkeit gegen diese Personen nicht die Rede sein; kam uns aber das Moment der notwendigen Korrektur nicht deutlich zum Bewufstsein, so war der Eindruck ein niederdrückender oder gar ein empörender. Die Zwecklosigkeit individueller Be-

[1] Charakteristisch für Hebbel ist es, dafs er seinem, an der angezogenen Stelle unternommenen Anlauf, eine Erklärung der Komödie zu geben, hinzufügt, er müsse es bei diesen kurzen Andeutungen bewenden lassen, da die Entwickelung, „wenn auch äufserst lohnend", zu weit führen würde (W. X. 231 m.), und dafs er diese „äufserst lohnende" Entwickelung nie gegeben hat.

strebungen wurde also aus der Tragödie ersichtlich, sie beruhte auf dem Verhältnis des Menschen zur Idee, aber dieses Verhältnis war wegen seiner Folgen ein höchst bedenkliches; weinend, wie HEBBEL sagt, sieht der Tragöde die Einzelerscheinungen zerbrechen.

2. Unbedenklichkeit des Stoffes für den Zuschauer.

Werden die Folgen nun gemildert, wird also die Bedenklichkeit hinweggeräumt, ist alles von vornherein so angelegt, daſs wir nicht voll Beklemmung nach dem Moment der Versöhnung suchen, so kann diese wegfallen, und es bleibt für unsere Betrachtung, wenn das Verhältnis des Menschen zur Idee deutlich und rein veranschaulicht wird, nichts übrig, als die Zwecklosigkeit, gegen die Mächte des Geschicks anzukämpfen, oder einen eigenen, einen andern Weg zu gehen, als den, den sie vorschreiben. Diese Mächte des Geschicks „mag man fassen, wie man will", der Kampf des Menschen gegen sie kommt in der Tragödie, wie in der Komödie, zum Ausdruck. In der Tragödie führen sie den Menschen zum übersittlichen Ideal und zum Untergang, in der Komödie zu irgend einem Ziel unbedenklicher Art. So bleibt denn in der Komödie nur der Anblick der Zwecklosigkeit übrig, und so ernst der Anblick der tragischen, sittlichen Notwendigkeit war, so lächerlich ist jener. Einer sehr feinen Bemerkung HEBBEL's sei hier gedacht; im letzten Grunde steht hinter dieser Zwecklosigkeit ein trostloser und furchtbarer Ernst: „Auch die Komödie hat eine tragische Seite, die für den, der sie inmitten der bunten Fratzen und Arabesken, die sie verschleiern, entdeckt, fast noch furchtbarer ist, als die Tragödie selbst" (Br. I. 155 u.).[1] Das ergiebt sich aus unserer Betrachtung von selbst. Eine einzige Verzerrung kann genügen, um dem Anblick der Zwecklosigkeit den Anstrich eines grausamen und läppischen Spieles zu geben, das mit den Individuen getrieben wird, und den Eindruck in eine besonders niederziehende Art des Gräſslichen umschlagen zu lassen. Das tragische Pathos bietet für das Gefühl dem Schicksal, scheinbar wenigstens, immer noch ein Gegengewicht, der Mensch hat in ihm noch den Schatten eines Haltes, der dann, wenn der furchtbare Ernst aus dem Komischen hervorstarrt, wegfällt.

Die Zwecklosigkeit liegt schon in der Kunstform der Tragödie selbst, d. h. in dem Umstande, daſs Menschen durch das heftigste Zusammenprallen ihrer Thaten immer etwas hervor-

---

[1] Vgl. KUH I. 268/9.

bringen müssen, das gar nicht in ihrer Absicht lag, und zwar immer wieder dasselbe, wie sie sich auch anstellen mögen. Darum hebt auch HEBBEL hervor, dafs GOETHE einmal „die Tragödie, die Kunstform selbst, für komisch erklärte“ (W. X. 230 u.), und bemerkt treffend: „der ächten Situationen-Komik müfste der Weltgeist als Individualität, die sich ausspräche, zum Grunde liegen“ (T. I. 94 o.).

Die Bedenklichkeit hat HEBBEL in seiner Komödie „Der Diamant“ hinweggeräumt: „Diamant. Ich glaube darin die schwere und der Komödie allein würdige Aufgabe, dafs für die dargestellten Personen Alles bitterster Ernst ist, was sich für den Zuschauer, der von aufsen in die künstliche Welt hineinblickt, in Schein auflöst, auf eine Weise, wie es in Deutschland noch nicht geschah, erfüllt zu haben“ (T. I. 300 u.). Er hielt übrigens den „Diamant“ noch 1847 für sein bedeutendstes Werk (T. II. 234 m.) und glaubte, durch ihn dem historischen Lustspiel den einzuschlagenden Weg gewiesen zu haben (Br. N. I. 218 m.).

Der Dichter, sagt er in einer Betrachtung über die phantastische Komödie, möge sich durch einen Sprung versetzen, wohin er wolle, nur höre er, in seiner verrückten Welt einmal angelangt, zu springen auf; Aristophanes habe den Vögeln menschliche Leidenschaften geliehen, aber im übrigen seien sie Vögel geblieben (T. II. 250 m.). Die Welt, welche uns vorgeführt wird, mufs also gehalten werden, weder darf sie plötzlich den Anspruch erheben, von uns ernst genommen zu werden, noch dürfen die Personen plötzlich aufhören, sie ernst zu nehmen. Die Komödie, so heifst es weiter, rechne mit Bestimmtheit darauf, keinen Glauben für ihren Stoff zu finden (ibidem). Dadurch wird für uns das Bedenkliche hinweggeräumt,[1] jedoch mufs es für die Personen auf der Bühne insoweit bestehen bleiben, dafs sie es, und vor allem sich selbst, ernst nehmen, was für uns nicht gilt. Jede komische Figur mufs dem Buckeligen gleichen, der in sich selbst verliebt ist (T. II. 489 m.). Von Falstaff, sagt HEBBEL, dafs er die Konsequenzen seiner Weltanschauung mit dem höchsten Ernst durchsetze und sie selbst Gott gegenüber behaupten würde (T. II. 339 u.).

Wie das Tragische nur im Ganzen sittlich wirkte, im Einzelnen aber unsittlich und unvernünftig war (W. II. 249 u.), so wirkt auch das Komische nur als Ganzes und bringt im Einzelnen nur „Nich-

[1] Hieraus entspringt die vorhin erwähnte „Gleichgültigkeit gegen die Einzelerscheinungen“, die der Komöde „lachend zerbricht“.

tiges und Gemeines". Darum wird zur Vermeidung eines unangenehmen Kontrastes eine weniger gemessene, eine „unregelmäfsige, gewissermafsen verwirrte Behandlung" als die beste empfohlen (T. I. 107 m.). Man könnte hier vielleicht sagen, eine übermütige Behandlung.

3. Folgerungen.

Das Komische ist „stofflich Nichts" und verlangt daher die gröfste Vollendung der Form (W. XII. 28 u.), „strengste Geschlossenheit und freistes Darüberstehen" (T. I. 301 o.), es ist die höchste und reinste Form (W. VII. 217 u.). Wie hier nur beiläufig erwähnt sei, ist die „Vollendung der Form" selbstverständlich nicht in irgend welcher äufserlichen Glätte zu erblicken, sondern darin, dafs das vom Dichter gebotene objektive Material derartig hergerichtet ist, dafs es das Walten des (hier nicht zerstörenden) Geschickes und seine absolute Übermacht über menschliche Bestrebungen, die ihm gegenüber nur Schläge ins Wasser sind, aufs deutlichste veranschaulicht. Für die Tragödie ist die freie Übersicht des Weltwesens erfordert, weil wir sonst am individuell Bedenklichen hängen bleiben. Da dieses bei der Komödie wegfällt, ist die Übersicht, die sie bietet, an sich schon eine freiere, weshalb sie auch bereits auf einer minder hohen Stufe möglich ist. Die Stufen, die zur echten Tragödie hinaufführen, sind fast alle bedeutungslos, weil dieser die freie Übersicht des Weltwesens „durchaus unentbehrlich" ist, die sich eben erst auf der höchsten Stufe einstellt; hingegen hat jede Sprosse der Leiter, auf der man zur Komödie emporsteigt, noch ihren Wert und ihr Verdienst (W. XI. 123 u.). Diese Koncession wird Gutzkow's „Urbild des Tartuffe" gemacht und Kleist's „Zerbrochenem Krug". Letzterm, „unserer einzigen Komödie" (W. XI. 153 m.), fehlt nur „die Weiterleitung der Spiegelung bis in die höheren und höchsten Sphären hinauf, und er wäre eine vollendete Komödie" (W. XI. 119 u.). Es kann dies nur soviel heifsen, als dafs aus dieser Komödie das Zwecklose menschlicher Bestrebungen überhaupt, der unaufgelöste Dualismus als solcher nicht genügend erhellt, sie ist also nicht formvollendet.

B. Die Symbolik des Komischen. Symbolisierung des rein Individuellen.

Die Komik liegt nach Hebbel's Bestimmung nur im rein Individuellen, und wir haben deshalb keine Komödie im Sinne der

Alten, weil unsere Tragödie sich schon so weit ins Individuelle zurückgezogen hat, daſs dieses Letztere, welches eigentlicher Stoff der Komödie sein sollte, für sie nicht mehr da ist (T. I. 247 m.). Es handelt sich hier um das rein dualistisch[1] betrachtete Individuelle. Ähnlich äuſsert er sich in zwei Distischen „Die moderne Komödie“:

„Wollt ihr wissen, warum uns die echte Komödie mangelt?
Weil die Tragödie sie bei den Modernen verschlingt!
Individuen sind als solche schon komisch, an sich schon,
Wer sie noch steigert, der bringt meistens auch Fratzen zur Welt.“
(W. VII. 217 u.).

Ein Steigern der Charaktere über das Maſs des Wirklichen hinaus, wie es bei der Tragödie nötig war, ist also bei der Komödie nicht angebracht. Die angeführten Verse sind aber auſserdem wichtig, und ich meine, es wäre besser gewesen, wenn Hebbel die Zeit, die nötig war, um sie, die „als solche“ und „an sich“ keine Zierde seiner Gedichte sind, zu verfassen, lieber darauf verwendet hätte, die darin enthaltenen Gedanken etwas weiter auszuspinnen. Wir finden hier den Grundgedanken ausgesprochen, mit dem wir unsere Betrachtung von der Tragödie zur Komödie hinüberleiteten, und der dem erwähnten Ausspruch Goethe's zu Grunde liegt, daſs nämlich die Zwecklosigkeit der individuellen Bestrebungen lächerlich, daſs also die Individuen an sich komisch sind.

I. Gegensatz zur Tragödie.

a) Keine Schuld und keine Korrektur.

Wir haben zwar in der Komödie, wie in der Tragödie, Darstellung des Allgemeinsten durch Besonderes und Individuelles, aber dieses Allgemeinste ist lediglich der Dualismus als solcher, nicht seine Auflösung in die Einheit der Idee. Das Individuum ist auch symbolisch, aber nur dualistisch zu betrachten und nicht in der Weise, daſs seine Handlungen, sowie es selbst, als notwendige Produkte einer Zeit erscheinen.

Dies war bei der Tragödie nötig, da die Schuld des Individuums als notwendige Folge seiner Zeit und Welt erscheinen muſste, ebenso die Korrektur in ihrem Verlauf. Das Moment der Schuld fällt aber in der Komödie fort und mit ihm die Korrektur, es handelt sich hier nur noch um einen Dualismus. Mit der Schuld und der

[1] Nicht symbolisch-ethisch.

Korrektur fällt natürlich auch der übersittliche Höhepunkt, die Versöhnung, weg; welche unabwendbaren Zerrissenheiten, welche rein individuell unlösbaren und doch mit Notwendigkeit sich emportürmenden Konflikte, die allein durch die tragische Versöhnung beschwichtigt werden konnten, sollten auch in der Komödie, die stofflich nichts ist, eines Ausgleiches bedürfen? Von der Gestaltung des sittlichen Ideals werden wir also absehen müssen, aber die Leichtigkeit des Stoffes, der durchaus nicht mit dem Anspruch, ernst genommen zu werden, an uns herantritt, kann eine Versöhnung gar nicht vermissen lassen, ohne welche die Tragödie von grauenhafter Wirkung wäre.

Die Schwere des tragischen Stoffes, aus dessen Bewegung wir die Einsicht in den Dualismus herauszulesen hatten, erscheint hier abgestreift, und diese Einsicht verselbstständigt,[1] die „höchste und reinste Form“ bleibt als die Bewegung des harmlosen komischen Stoffes übrig.

b) Symbolisierung des unaufgelösten Dualismus. Stellung zum sittlichen Ideal.

Als der Zweck der Welt muſs die Gestaltung des sittlichen Ideals festgehalten werden. Da in der tragischen Welt die Korrektur immanentes Weltmoralprincip war, da die in den Personen symbolisierte Menschheit aus sich selbst heraus ihren ethischen Schwerpunkt wiedergewann, muſsten die Personen Symbole der Menschheit ihrer Zeit und Welt sein. Diese Symbolik fällt in der Komödie mit der Schuld und der Korrektur fort, sie wird eine rein dualistische, das rein Menschliche tritt in den Vordergrund, die Individuen sind Symbole des rein Menschlichen, des Dualismus. Stellte die Tragödie den Lebensproceſs an sich dar, so bietet die Komödie eine Darstellung des Individuallebens an sich; nicht, wie die Menschheit lebt und wächst, wie sie vom Menschen getragen wird, lernen wir hier, sondern wie das Individuum in seinem Schicksal aufgeht; was es „an sich“ ist. Es ist an sich schon komisch und darf daher nicht gesteigert werden, was einmal ins Baroke, Übertriebene und Alberne führen oder ins Gräſsliche umschlagen kann, wenn der Stoff durch eine Steigerung

[1] Das meint Hebbel, wenn er sagt, Tragödie und Komödie seien zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie nur an verschiedenen Enden packen.

für uns ernsthaft zu werden beginnt. Der Tragödie gegenüber ist die Komödie etwas Immaterielles, ein Sublimat, reine und höchste Form. Aber dieses Sublimat erfordert eine sehr leichte und zarte Behandlung, weil das sittliche Ideal nicht gestaltet wird. Die Herstellung desselben ist vorläufig noch eine zwangsweise und führt zu Zerrissenheit, Untergang und Verderben. Von diesen darf in der Komödie durchaus nichts verspürt werden, da sie keinen übersittlichen Ausgleich bietet, woraus folgt, daſs weder die Thaten der Personen eine Verletzung des Moralprincips darstellen, noch daſs ihre Folgen zu einer solchen führen dürfen, und daſs das Resultat der Komödie sich nicht im Widerspruch mit einem, dem ethischen Ideal entsprechenden Zustand befinden darf; wir dürfen in keiner Weise verletzt und an die nur tragisch zu lösenden Konflikte des Lebens erinnert werden, es darf nichts ernsthaft an uns herantreten.[1]

In der Tragödie durften wir am Schicksale des Einzelnen nicht hängen bleiben, es war an sich gleichgültig, eine „kümmerliche Teilnahme“ an ihm wurde uns nicht zugemutet, es war ein Symbol der Korrektur und Versöhnung der Menschheit. In der Komödie ist das Schicksal des Einzelnen auch gleichgültig, es stellt äuſserlich einen zum Guten ausgehenden individuellen Ausgleich dar, der uns nicht darum geboten wird, damit er uns im Sinne des Wortes „Ende gut alles gut“ befriedige, sondern darum, damit er uns nicht störe, in den Einzelgeschicken ein Symbol des Individuallebens an sich deutlich zu erkennen.

c) Keine Natursymbolik.

Als der Zweck der Welt, hatten wir gesagt, muſs die Gestaltung des sittlichen Ideals festgehalten werden, zu ihr muſs es immer kommen, ohne oder mit Hilfe der Korrektur. Das Komische läſst uns zu diesem Ideal nicht gelangen, und wenn daher Hebbel sagt: „man nehme das Komische woher man wolle, nur nicht aus der Natur und ihren groſsen Verhältnissen. Müſste man an der Würde und Wahrheit des Welt-Fundaments zweifeln, so müſste man untergehen“ (T. I. 105 u.), so kann das nur bedeuten, daſs Alles, was be-

[1] Vgl. Hegel, Werke X, S. 534 u.: „Zum Komischen gehört überhaupt die unendliche Wohlgemuthheit und Zuversicht, durchaus erhaben über seinen eigenen Widerspruch und nicht etwa bitter und unglücklich darin zu seyn; die Seligkeit und Wohligkeit der Subjektivität, die, ihrer selbst gewiſs, die Auflösung ihrer Zwecke und Realisationen ertragen kann.“

wufst oder unbewufst der Gestaltung des sittlichen Ideals zustrebt, nicht daran gehindert werden darf.[1]

Was aber strebt diesem Ziele zu? Alles Existierende, das symbolisch betrachtet und ernst genommen wird. Damit wird einmal das bereits Gesagte wiederholt, dafs nämlich das Komische nicht symbolisch betrachtet und ernst genommen werden darf, und anderseits darauf hingewiesen, dafs, wie Hebbel auch selbst betont, nur gewisse Verzerrungen der Natur komisch sind, aber solche harmlosester Art, die in ihrer Eigenart das sittliche Ideal in seinem Bestehen weder stören noch in seiner Herstellung verhindern. Diejenigen Potenzen aber, welche solches vermögen, müssen so dargestellt werden, dafs sie gar nicht in die Lage kommen können, ihre positiv oder negativ sittlich wirkenden Kräfte zu entfalten. Alles im Sinne der Selbsterhaltung der Welt und der Menschheit Wertvolle und ernst zu Nehmende darf nicht in den Bereich des Komischen gezogen werden, z. B. Mutterliebe, ein gesunde staatliche Ordnung, die sittlich vollwertige Ehe und die wahrhafte, reine Liebe etc., womit selbstverständlich nicht gesagt ist, dafs die Träger solcher ethischen Werte in der Komödie nicht auftreten dürfen und dafs diese die Bühne ausschliefslich mit Narren und Hanswürsten zu bevölkern hat.

Die Verzerrungen müssen schon von Natur aus komisch sein, d. h. von der Natur selbst nicht dazu bestimmt erscheinen, in irgend einen eingreifenden Zusammenhang mit dem sittlichen Ideal zu geraten.[2] Jede Verzerrung der Natur hat als solche den „Anstrich des Ungereimten, mithin Lächerlichen", „weil sie von Gesetzen,

---

[1] Vgl. Hegel, Werke X. 3: „denn als wahrhafte Kunst hat auch die Komödie sich der Aufgabe zu unterziehen, durch ihre Darstellung nicht etwa das an und für sich Vernünftige als dasjenige zur Erscheinung zu bringen, was in sich selbst verkehrt ist und zusammenbricht, sondern im Gegenteil, als dasjenige, das der Thorheit und Unvernunft, den falschen Gegensätzen und Widersprüchen auch in der Wirklichkeit weder den Sieg zuteilt noch letztlich Bestand läfst."

[2] „Nur derjenige Witz ist gut, der den Witz der Natur aufdeckt" (T. II. 320 u.). Ein Ding auf den Kopf zu stellen, zum Gelächter von Kindern und kindischen Menschen, ist leicht, aber die Dinge herauszufinden, die die Natur selbst auf den Kopf gestellt hat und sie trotz ihrer Abnormität auf das allgemeine Gesetz zurückzuführen, dazu gehört ein Meister (W. XI. 119 u.). Auf das allgemeine Gesetz zurückführen, heifst zeigen, dafs diese Dinge in keiner Weise dem sittlichen Princip zuwiderlaufen, weder in Bezug auf ihre Entstehung und Existenz, noch in Bezug auf die Wirkungen, die von ihnen ausgehen.

die ewig und nothwendig sind, abweicht, ohne als ein eigenthümlich konstruirtes Ganze in der Unendlichkeit dazustehen.“ Eine solche, nur lächerliche Verzerrung ist etwa als ein Stück verunglückte Natur zu bezeichnen und nicht komisch; das ist nur diejenige Vereinzelung, deren Abweichungen von der Natur und Verzerrungen derselben „Konsistenz in sich haben“, die also zeigt, daſs sie „in sich selbst begründet ist,“ ihr „Zusammenhang mit dem Allgemeinen“ muſs nachgewiesen werden können. Trotzdem nennt er sie eine „abgesonderte“, vereinzelte Erscheinung (T. I. 17 m. u.). HEBBEL drückt hier ziemlich unbeholfen das bereits Angedeutete aus: Die komische Vereinzelung soll eine notwendige Verzerrung der Natur darstellen, d. h. eine, deren Lebenswahrheit wir ohne weiteres einsehen, die aber durchaus nicht symbolisch notwendig ist, da sie sonst korrigiert werden müſste. „Abgesondert“ ist sie vom Kreislauf der Trübung und Herstellung des ethischen Ideals, also vom groſsen Natur- und Weltzusammenhang im symbolisch-ethischen Sinne; im Sinne dieser Abgesondertheit ist sie allein „in sich selbst begründet“. Im gewöhnlichen, nicht HEBBEL'schen Sprachgebrauch würde man sagen, sie sei tief in der Natur begründet, im HEBBEL'schen Sprachgebrauch hingegen ist das unrichtig, weil dadurch die betreffende komische Vereinzelung in den transcendentethischen Zusammenhang gebracht werden würde, als in welchem stehend die Natur und „ihre groſsen Verhältnisse“ von ihm jederzeit gedacht werden, daher auch aus ihnen das Komische nicht genommen werden darf. Die symbolisch-ethische Betrachtungsweise wird mit einer rein dualistischen vertauscht. Etwas deutlicher drückt sich HEBBEL an einer anderen Stelle aus: „Das echt Komische ist wahr, d. h. auf die Natur gegründet, und doch kann man sich in der Natur keine Gesetze, keine Bedingungen denken, die es hervorrufen und es möglich machen.[1] Hierin liegt das Piquante des Eindrucks, den es macht“ (T. I. 103 u.).

Man sieht, HEBBEL hat es sich gar nicht angelegen sein lassen, seinen principiellen Standpunkt zum Komischen in einer deutlichen Weise darzulegen. Es gilt wohl hier auch das Wort aus dem Prolog zu seinem „Diamant“:

„Dieſs steht so klar vor meinem Geist,
Daſs, wenn ich's minder hell erblickte,
Das Werk vielleicht mir besser glückte.“ (W. II. 13 o.)

[1] Das Komische muſs, so sagte ich, aus dem ethischen Zusammenhang von der Natur selbst herausgehoben „erscheinen“, denn als thatsächlich auſserhalb desselben stehend kann nichts gedacht werden.

Faſst man die Bestimmungen, daſs das Komische nicht aus der Natur genommen werden dürfe, aber doch auf sie gegründet sein müsse, daſs es ein Abgesondertes sei, das in sich Konsistenz habe, und das den Zusammenhang mit dem Allgemeinen dennoch nie ververlieren dürfe, faſst man diese Äuſserungen sensu proprio auf, so kommt man nicht weiter, oder ist gezwungen, eine der sich hier scheinbar gegenüberstehenden beiden Ansichten HEBBEL's, als widersprechend, zu Gunsten der anderen zu ignorieren, was ein totales Miſsverstehen zur Folge hat.

Es wird nach alledem nicht recht klar, wie die Komödie der Tragödie gegenüber eine höhere Kunstform repräsentieren kann und warum die von ihr gebotene symbolische Darstellung des Individuallebens an sich wertvoller sein soll, als die symbolische Darstellung des Lebensprozesses an sich, welche die Tragödie bietet.

Es war von einem freiern Überblick über das Weltwesen die Rede gewesen, und ich will, zur Erklärung des höhern Wertes der Komödie, im Anschluſs daran an ein Wort HEBBEL's erinnern, auf das noch später in dem Abschnitt über die innere Form zurückzukommen sein wird. Es gehört in die Abhandlung über HEINE's Buch der Lieder (W. XII. 52 m.), ist in der von KRUMM besorgten Gesammtausgabe der Werke HEBBEL's weggelassen und wird von KUH in der Biographie mitgeteilt. „Alle Kunst," heiſst es da, „ist Nothwehr des Menschen gegen die Idee, wie ja schon, um ins Besonderste hinabzusteigen, jede ernste dichterische Schöpfung aus der Angst des schaffenden Individuums vor den Konsequenzen eines dunkeln Gedankens hervorgeht; was aber dem Künstler sein Werk, das ist der Menschheit die Kunst" (KUH I. 537 u., 538 o.). Ähnlich äuſsert sich HEBBEL in einem Brief an Charlotte Rousseau: „Auch Thätigkeit ist freilich nur eine Selbsttäuschung, und die dichterische, die mit den Räthseln spielt, um sie sich aus dem Sinne zu bringen, vor Allem" (Br. N. I. 138 m.).

Der Anblick des „Lebens in seiner Gebrochenheit" und der Zerrissenheiten des Daseins führt zu dem „dunkeln Gedanken", daſs das Leben schlieſslich doch etwas Versöhnungsloses und Trostloses sein könnte, welcher Gedanke, wie wir früher gesehen haben, in seinen Konsequenzen als höchst unerfreulich, ja als furchtbar und niederziehend erscheint. Der Dichter tritt nun als Tröster auf, indem er nachweist, daſs die Gebrochenheit des Lebens in der Idee ihre versöhnende Auflösung findet, wodurch er sich selbst seiner dunkeln Gedanken erwehrt. Die Tragödie kann demnach als ein

erhörter Schrei nach Versöhnung aufgefaſst werden, sie ist Notwehr gegen die den Dichter anstarrende Trostlosigkeit der Zerrissenheiten des Daseins und das Erzeugnis seiner Angst, die dieser Anblick hervorrief. In der Komödie haben wir Leichtigkeit des Stoffes, nichts erinnert uns an jene dunkeln Gedanken, vor denen der Tragiker zur Versöhnung floh, nichts läſst uns voll Beklemmung nach einer solchen suchen. Aber sogar die Versöhnung, sagt Hebbel einmal, genüge nur halb, „denn wenn der Riſs sich auch wieder schlieſst, warum muſste der Riſs geschehen? Hierauf habe ich nie eine Antwort gefunden und keiner wird sie finden, der ernstlich frägt" (W. X. 36 u.). Alle solche düsteren Betrachtungen der geheimnisvollen und furchtbaren Seiten der Existenz fallen in der Komödie weg, sie bewegt sich im reinern Element, ohne an die Abgründe des Daseins zu erinnern und ohne eine bloſse läppische Spielerei zu sein, da sie ja immer noch ein tiefes Lebenssymbol darbietet.

Wenn bei aller Versöhnung in der Tragödie stets noch die Frage übrig bleibt: warum das alles? wozu? zu welchem Zweck? so läſst die Leichtigkeit des komischen Stoffes diese Frage gar nicht aufkommen.[1]

---

[1] Es ist noch zu erwähnen, daſs Solger's Auffassung des Komischen derjenigen Hebbel's verwandt ist. Wir können nach Solger die Verschmelzung der Idee mit der Wirklichkeit immer nur nach entgegengesetzten Richtungen auffassen. (Tragödie und Komödie sind für Hebbel zwei verschiedene Formen für ein und dasselbe Verhältnis, das sie an den entgegengesetzten Enden packen). Erscheint die ganze Wirklichkeit als Darstellung und Offenbarung der Idee sich selbst widersprechend und sich in die Idee versenkend, so ist dies das tragische Princip. Erkennen wir hingegen, daſs die mannigfaltige, unvollkommene Wirklichkeit gleichwohl (vgl. das vorhin über die Verzerrung der Natur und über den zerbrochenen Krug in der dazu gehörigen Anmerkung Gesagte) überall die Idee enthält, so entsteht das komische Princip (Solger, Vorlesungen über Ästhetik 309 m.).

Die Existenz selbst ist nicht das Dasein der Gottheit, vielmehr erfahren wir dieses nur dadurch, daſs durch seine Offenbarung die Existenz aufgehoben wird, im Tragischen wird durch Vernichtung der Existenz die Idee als existierend offenbar (ibidem 310 u., 311 o.). Das Komische beruht auf der entgegengesetzten Richtung. Die Wirklichkeit der gemeinen Existenz würde nicht sein, wenn die Idee nicht in ihr wäre, welche in der Wirklichkeit nur in Widersprüchen aufgelöst sein kann. Soll nun in dieser die Idee erkannt werden, so muſs die Idee sich durch diese Gegensätze selbst vernichten und sich in die gemeine Wirklichkeit aufheben (ibidem 312 u.).

Die dramatische Poesie stellt die Idee selbst in ihrer reinen Thätigkeit dar; indem diese erschöpfend aufgefaſst wird, tritt die Scheidung des Tragischen

2. Der Tragödie Analoges.

Unter strenger Festhaltung des aufgestellten Unterschiedes zwischen Tragödie und Komödie, der auf einem Bestehen oder Wegfallen des symbolischen Zusammenhanges der Personen mit dem sittlichen Ideal beruht, sind noch einige Analogieen zwischen beiden zu besprechen.

a) Ursprüngliches Leben in Charakteren und Situationen, keine Satire, keine Typen.

Wie das Tragische, so redet auch das Komische nur durch Charaktere und Situationen (W. XI. 119 u.). Waltet in letzteren der Zufall, so mufs er als „das bunte Anagramm einer versteckten Nothwendigkeit erscheinen“ (W. XI. 118 u.), wie beim Tragischen, nur dafs diese Notwendigkeit keine sittliche ist, sondern eine aus dem Erreichen des dem Dichter vorschwebenden, harmlosen Zieles abgeleitete, eine solche, die nicht Wirkungen des sittlichen Ideals symbolisiert, sondern solche des reinen Dualismus. In der Komödie hat ursprüngliches Leben zu herrschen, sie darf nicht zu einer dialogisierten Satire (W. XI. 123 m.) degradiert und zur Lieferung von Sitten- und Standesgemälden oder zur Schilderung von Privat- oder Gemeindethorheiten benutzt werden (W. XI. 120 u.). Es würde dies der Ablehnung einer einseitigen und absichtlichen Tendenztragödie entsprechen. Wie in der Tragödie, werden Menschen mit Fleisch und Blut verlangt und Typen abgelehnt, wie sie Molière hin und wieder geschaffen hat. Der gleiche Vorwurf wird gegen Holberg, den dänischen Komödiendichter, gerichtet (W. XI. 123 u.). Es war hervorgehoben worden, dafs bei der Komödie jede

---

und Komischen ein. Die vollkommene Einheit von Idee und Wirklichkeit aber können wir nicht vorstellen; dies wäre die göttliche Erkenntnis selbst (ibidem 310 m.).

Vgl. Hegel. Durch die Auflösung der Komödie soll weder das Substantielle, noch die Subjektivität zerstört werden. Die Komödie soll, wie schon erwähnt, das an und für sich Vernünftige nicht als ein Verkehrtes und Haltloses darstellen, sondern zeigen, wie es aller Thorheit und Unvernunft weder Sieg noch Bestand gewährt (X. 3. 536 u.). „Ebensowenig jedoch darf die Subjektivität in der Komödie zu Grunde gehen.“ „Die komische Subjektivität ist zum Herrscher über das geworden, was in der Wirklichkeit erscheint. Die gemäfse reale Gegenwart des Substantiellen ist durchaus verschwunden; wenn nun das an sich Wesenlose sich durch sich selbst um seine Scheinexistenz bringt, so macht das Subjekt sich auch dieser Auflösung Meister, und bleibt in sich unangefochten und wohlgemuth“ (ibidem 537 m. Ebenso 559 m.).

Sprosse der Leiter, auf der man zur höchsten Vollkommenheit gelangt, noch ihr Verdienst hat. Auf der Höhe steht kein anderer, als SHAKESPEARE, nur er hat auch hier „das Gesetz erfüllt und das absolut Vortreffliche hervorgebracht“ (W. X. 231 o.). Ein Gradunterschied besteht indessen zwischen MOLIÈRE und HOLBERG (W. XI. 120 o.), leider fügt HEBBEL hinzu, er könne ihn nicht näher entwickeln. Auch gelegentlich einer Besprechung der Werke HOLBERG's, in der er auch MOLIÈRE erwähnt (W. X. 228 m.), unterläfst er es, da es, obwohl es lohnend wäre, zu weit führen würde[1] (W. X. 231 m.).

Von der Komödie des ARISTOPHANES sagt er, sie vernichte in der Form die Form; sie hebe nicht nur die Welt, der sie parodierend gegenüberstehe, sondern auch sich selbst auf, was auf dem Standpunkt, von dem sie ausgehe, notwendig sei (T. II. 149 u.). Auf dem Gipfel komischer Trunkenheit heben die Stücke sich selbst auf, wie der gährende Wein den Schlauch zersprengt (W. X. 229 u.); auf der Spitze ihrer an sich unmöglichen Welt überschlagen sie sich, und das Resultat ist keine Einsicht, sondern bittere Satire, von der auch ausgegangen wird.

b) Der komische Charakter. Das Moment der Idee im Charakter.

Das Komische hat, wie bereits hervorgehoben wurde, nur durch Charaktere und Situationen zu reden, die völlig natürlich sein müssen. Besonders ist ein Charakter nicht durch die lustigen Einfälle zu zeichnen, die man ihn aushecken läfst (T. I. 133 u.). Alle seine Äufserungen müssen sich auf etwas aufser ihm beziehen, wodurch sein Inneres farbig und kräftig hervortritt, wie beim Tragischen (T. I. 93 u.). Als ein vorzügliches Beispiel wird Falstaffs Äußerung hervorgehoben: „Wir fochten eine gute Stunde nach der Glocke von Shrewsbury.“ HEBBEL bemerkt zu diesen bekannten Worten folgendes: „Er sucht seine Lüge dadurch, dafs er die geringsten Nebenumstände aufführt, glaubhaft zu machen und thut dies auf eine Weise, dafs es ihm eben dadurch möglich wird, sie sogleich, wie es nöthig würde, für einen Spafs zu erklären“ (T. I. 103 u., 104 o.). Wie beim Tragischen, so ist auch hier alles, was

---

[1] Das „rein prosaische, sogenannte moderne Lustspiel“ lehnt HEBBEL scharf ab. Es ist der „letzte Bastard“ der Komödie, die untergeordnetste Art der Gattung (Br. N. I. 417 o.).

auf „schnödem Calcul“[1] beruht, zu verwerfen. Wie der Dichter sich zu hüten hat, statt einer komischen Figur einen Possenreifser auf die Bühne zu stellen, so hat der Schauspieler sich davor zu hüten, eine komische Figur zu einem Possenreifser herabsinken zu lassen, wie HEBBEL das einem Darsteller des Falstaff vorwirft (T. II. 339 u.), denn Falstaff ist kein Hanswurst, sondern ein vollständig glaubhafter Mensch, „der nicht allein aus allen Kreisen der Menschheit (der Religion und Sitten) herausgetreten ist, nein, dem sie völlig fremd geworden sind, und der, wie ein Gott, aufser ihnen steht“ (T. I. 16 o.). Dies tangiert die Bemerkung nicht, dafs die Komödie keinen Glauben für ihren Stoff verlangt; Falstaff ist als Persönlichkeit durchaus glaubhaft, nur nehmen wir ihn symbolisch-ethisch nicht ernst, da weder Wirkungen im Sinne einer tragischen Schuld, noch solche korrektiver Art von ihm ausgehen.

Schon zum Begriff eines Charakters gehört die Idee, nur diese macht den Unterschied zwischen Charakteren und Figuren, was „sogar im Komischen“ gilt (T. I. 232 o.). Es bedarf dieses Wort einer kurzen Erläuterung. In jedem Charakter mufs danach die Idee aufzufinden sein. Der tragische Charakter repräsentiert einen Teil der Menschheit zu einer gewissen Zeit und in einem bestimmten Zustande, der dadurch als notwendig zu erscheinen hat, dafs die Zeit als das Produkt aller vorhergegangenen Zeiten erscheinen mufs. Die Äufserungen der Charaktere sind also Äufserungen der Menschheit, und, da diese das Symbol der Idee selbst ist, Äufserungen der Idee. Durch die Summe der Äufserungen der Charaktere spricht sich die Idee vollständig aus und gelangt durch sie zur Einheit. Ihre Äufserungen schafft die Idee sich selbst (in den Äufserungen der Charaktere), und der Charakter ist in seinen Äufserungen (die als solche der Idee zu betrachten sind) durchaus autonom. Es handelt sich hierbei aber nicht um die Idee an sich, der man kaum würde Äufserungen unterlegen können, da man nichts von ihren Existenzbedingungen weifs, sondern um die Objekt gewordene Idee, die mit jener identificiert, in der jene erblickt wird. Dies ist im Tragischen ein notwendig bestimmter Welt- und Menschenzustand ganz allgemein und im besondern Falle der bestimmte Zustand eines Teiles der Menschheit, im Komischen eine ebenso ethisch harmlose, als aus dem Individualleben als solchem notwendig

---

[1] Im Prolog zum „Diamant“ wird in besonders ausgiebiger Weise darauf hingewiesen.

sich ergebende Verzerrung der Natur, nicht eines Charakters, sondern eines, rein dualistisch zu betrachtenden Zustandes von Individuen, einer Situation, in der sie sich befinden.[1] In beiden haben wir die Idee zu erblicken, dort die Idee in ihrer ethischen, hier in ihrer rein dualistischen Bedeutung. Der Charakter ist in seinen Äußerungen autonom, hatten wir gesagt; erscheint er nun auf der Bühne durchaus abhängig einmal von seiner Zeit und Welt und im andern Fall von den Einflüssen einer in bestimmtem Sinne verzerrten Natur, so ist diese Abhängigkeit nur ein Mittel, um seinen ideellen Gehalt zu verkörpern und darzustellen. So sehr er von seiner Zeit und Welt und von den Einflüssen einer verzerrten Natur abhängig und ihnen unterworfen erscheint, so selbstständig steht er doch als ihr Träger da, beide sprechen aus ihm, er „ist" sie und er selbst darf infolge dessen ein Gefühl, ein Bewufstsein seiner Abhängigkeit von ihnen nicht haben. (Hier ist an Hebbel's sich auf Napoleon beziehende Äufserung über die „höhere Identität des Schicksals und des Charakters" zu erinnern. T. II. 516 u.) So sehr z. B. der Meister Anton in „Maria Magdalene" sich von seiner Zeit und Welt abhängig zeigt, was der Sekretär ihm ja auch zum Schlufs vorwirft, und was, gegen seinen starken, individuellen Charakter gehalten, rein persönlich betrachtet, fast wie Furchtsamkeit aussieht, ein so selbstständiger und selbstherrlicher Repräsentant seiner Zeit ist er zugleich; seine Thaten sind notwendig bedingt und abhängig und zugleich frei. Ersteres, wenn man sie äufserlich, letzteres, wenn man sie symbolisch-ethisch als Äufserungen der Idee betrachtet. Er selbst mufs sich natürlich als tragischen Charakter und symbolisch-ethisch betrachten, daher hat er auch keine Ahnung von seiner fast sklavischen Abhängigkeit, und erst zum Schlufs überkommt ihn ein dumpfes Gefühl seines schreienden Mifsverhältnisses zum Leben. „Falstaff," sagt Hebbel, „ist ein komischer Karakter. Warum? Weil er ein Bewufstsein seiner Unabhängigkeit von den Natur-Einflüssen hat, denen er sich hingiebt"[2] (ibidem).

---

[1] Es wurde gesagt, dafs der echten Situationskomik der Weltgeist als Individualität zu Grunde liegt, die sich ausspricht.

[2] Vgl. hierzu Solger: Das völlige Versinken des Gemüts in eine bestimmte Richtung ist die Leidenschaft. (Zu unterscheiden von der Begierde, worin das Besondere immer als blofs Einzelnes erscheint.) Der Gegenstand der Leidenschaft mufs nicht als besonderes, einzelnes Ding erscheinen, sondern als die andere Seite unserer Subjektivität selbst, als die notwendige äufsere Erschei-

Der Ausdruck „Natur-Einflüsse" ist etwas eng und wohl deshalb gewählt, weil es sich in der Komödie nicht um ethische Symbolisierung des Ethischen, sondern um reine Symbolisierung nicht ethischer Naturverzerrungen handelt, im Gegensatz zu den tragischen Abnormitäten, die immerhin auch als Naturabweichungen oder Verzerrungen bezeichnet werden können, aber nur, sofern man die Natur ethisch faſst. Rein äuſserlich könnte der Ausdruck auch dadurch hervorgerufen sein, daſs Falstaffs Thätigkeit in der Befriedigung von Naturtrieben aufgeht. Es ist dies aber wohl kaum anzunehmen.

3. Komische Elemente in der Tragödie.

In die Tragödie dürfen komische Elemente eingestreut werden, soweit sie die Totalität der Komposition nicht stören und sofern sie den Kontrast erhöhen. Hebbel macht dies durch ein Bild deutlich: Wir sehen in der Tragödie, wenn wir sie richtig auffassen, gewissermaſsen hinter den Personen, die für sich ihr Wesen treiben, den Henker mit dem blanken Schwerte stehen, von dem aber die Personen selbst in den meisten Fällen nichts wissen. Beginnen diese nun unter den Augen desselben, der Richter und Henker in einer Person ist, untereinander zu scherzen, d. h. streut der Dichter komische Elemente in die Tragödie ein, so wird für uns ein hoher Kontrast entstehen. Diesen hervorzurufen, kann allein der Zweck des eingestreuten Komischen sein, aber nicht der, daſs wir zu lachen anfangen. Hat das Publikum für die Totalität der Komposition keinen Blick, sieht es den Henker nicht hinter den Personen stehen, so wird es den Kontrast nicht fühlen, es wird das komische Gebahren nicht schaudervoll, sondern lächerlich finden und „dem Dichter zum Entsetzen" lachen (T. II. 304 o.).

---

nung unseres Innern. So aufgefaſst — und dies kann nur durch die Kunst vollständig geschehen, erscheint die Leidenschaft in höherm, edlerm Sinne. Das Gemüt muſs in eine individuelle Richtung versunken erscheinen und sich selbst darin aufheben. Dadurch wird diese Richtung eine tragische, indem das Gemüt die Wirklichkeit zur Idee erhebt, sich selbst aber in die Wirklichkeit verliert; und so ist dieser Ausdruck der Leidenschaft in der Idee das eigentlich Tragische der künstlerischen Sinnlichkeit (Vorlesungen über Ästhetik 211 u., 212 o.). Vom Standpunkte des „Verstandes" handelnd, der dem der symbolisierenden Betrachtungsweise entspricht, sagt er, daſs auf diesem die Spaltung zwischen Begriff und Erscheinung wahrgenommen werden und doch als aufgehoben erscheinen müsse, und die tiefste Fülle in der Erkenntnis der Idee und doch die vollkommenste Entwickelung der Erscheinung stattfinde (ibidem 222 m.). Vgl. T. I. 182 m. u.

Mit dem furchtbaren Ernst, der unter Umständen aus der Komödie hervorblicken kann, hat dies selbstverständlich nichts zu thun; das Spiel, welches dort mit den Personen getrieben wurde, offenbarte nur die gänzliche Zwecklosigkeit aller individuellen Bestrebungen, ohne in der Herstellung des ethischen Ideals ein Äquivalent zu bieten, welches uns in der Tragödie auch durch die hineinspielenden komischen Elemente nicht versagt wird. Ob der hier obwaltende, grofse theoretische Unterschied auch für unser Gefühl in der entsprechenden Weise zum Ausdruck kommen würde, ist sehr die Frage, weil sich unsere Tragödie, wie Hebbel richtig sagte, schon zu sehr ins Individuelle zurückgezogen hat, weil uns das Individuum den ewigen Mächten gegenüber viel zu wertvoll erscheint, als dafs wir in seinem äufserlich ungerecht erscheinenden Geopfert-Werden eine andere, als eine rein verstandesmäfsige Versöhnung erblicken könnten; wir empfinden selten eine Befriedigung über dieses mit Gründen uns leidlich plausibel gemachte Versöhnungsopfer, es wirkt wie der Anblick der Zwecklosigkeit menschlicher Bestrebungen, die ein wütend gemachtes Geschick auf das Gewaltsamste vereitelt.

Es frägt sich, was Hebbel unter „komischen“ Elementen versteht, die in die Tragödie eingestreut werden dürfen. Gewifs nicht rein lächerliche; die Personen sollen keine Albernheiten und Narreteien treiben, sie sollen sich wie Personen der Komödie aufführen, d. h. momentan ins rein Individuelle fallen und dadurch weder neue Schuld anhäufen, noch korrektive Wirkungen positiver oder negativer Art ausüben. Die kaum merkliche Spur eines Ansatzes hiervon findet sich, wenigstens für mein Gefühl, im Anfang des dritten Aktes der „Maria Magdalene“ in den ersten Worten des Monologes Leonhards (W. II. 124 u.). Hinter ihm steht der Henker mit erhobenem Schwert, und er fühlt sich wohl in dem Bewufstsein, den „sechsten Bogen nach Tisch“ geschrieben zu haben. Hebbel hätte dies, meiner Ansicht nach, weiter ausspinnen können, wenn er hier die Komik hätte hereinspielen lassen wollen; Leonhard konnte vor einen Spiegel treten und sich selbst bewundern und bekomplimentieren, sich selbst mit einem Titel anreden, nach dem er strebte. In unsere Zeit übertragen, würde er sich vielleicht eine gute Cigarre anstecken, oder einen feinen Likör aus dem Schreibtisch holen, was natürlich bei denen, die die Situation in ihrer Schwere nicht erfassen, ein Gelächter hervorrufen würde, statt eines starken Kontrastgefühls. Oder er konnte etwa einen Beutel aus

dem Schreibtisch holen, in dem die soeben empfangene Gehaltsrate steckt, und mit diesem vor Vergnügen Ball spielen u. dergl. m. Es ist jedenfalls hier eine Gelegenheit, ihn ins rein Individuelle, aus dem Gange der Korrektur Herausgehobene, fallen zu lassen, also komische Elemente in die Tragödie einzustreuen, womit jedoch nicht im entferntesten angedeutet sein soll, dafs HEBBEL dies versäumt hat.

Immerhin wird ein solches Verfahren aus praktischen Gründen als gewagt zu bezeichnen sein, denn es finden sich, wie man immer wieder beobachten kann, stets Leute, die nicht recht wissen, was sie in der Vorstellung einer Tragödie eigentlich sollen, und die nun, gewissermafsen zu ihrer Entschädigung, jeden Vorwand zum Lachen mit Freuden ergreifen.

C. Der Humor.

„Der Humor ist Dualismus, der sich selbst empfindet“[1] (T. I. 162 m.), „empfundener Dualismus“. Nicht eine Karrikatur des Ideals soll er geben, sondern das Ideal in seinem vergeblichen Ringen nach Gestaltung zeigen. Wenn die positive Kunst den Abgrund zwischen Wirklichem und Möglichem zu überfliegen sucht, so stürzt sich der Humor in diesen Abgrund hinunter (W. XII. 52 m.). Der Humor ist also etwas Versöhnungsloses, er ist nicht, wie das Komische es war, „stofflich Nichts“. Es spielt mit der Unzulänglichkeit der höchsten, menschlichen Dinge so, wie der falsche Humor mit den einzelnen, herausgerissenen Individuen (T. II. 94 u.). Die humoristisch betrachteten Individuen dürfen also nicht „herausgerissen“ sein, sie müssen im ethischen Zusammenhange stehen, jedoch gelangt in ihnen der Dualismus nicht zum sittlichen Ideal, sondern er bleibt unaufgelöst weiter bestehen (W. XI. 213 m.). Wenn HEBBEL sagt, der Humor stürze sich in den zwischen Wirklichem und Möglichem bestehenden Abgrund, und nicht, er verharre im Wirklichen, oder schwebe über ihm, was die Komödie thut, so deutet er damit auf das hin, was er selbst ausspricht, dafs der Humor nämlich das Ideal in seinem vergeblichen Ringen nach Gestaltung zeige. Was nicht zu ethischer Gestaltung gelangt, sind die „höchsten, menschlichen Dinge“, die auch in der Tragödie behandelt werden. Es frägt sich nun, welcher Unterschied zwischen dem Humor und der versöhnungslosen Tragödie besteht. HEBBEL äufsert sich hierüber gar

[1] Ebenso W. XI. 177 m.

nicht. Zunächst ist zu sagen, dafs der Humor das vergebliche Ringen des Ideals nach Gestaltung zeigt. Ein solches haben wir in der Tragödie nicht, aus dem ethischen „Nein" aller ihrer Faktoren wird das „Ja" des Ganzen hergestellt, in allen ihren Stadien ist die Tragödie unsittlich und unvernünftig, ja zum Schlufs brauchen die Personen nicht einmal zur Einsicht zu gelangen. Im Gegensatz hierzu geht der Humor von der ethischen Einsicht aus und zeigt ein bewufstes Streben nach Erreichung des Ideals in seinem Mifslingen.[1] Wenn wir in Bezug auf die Tragödie und die tragisch betrachtete Welt unter „Inhalt" dem Ideal widerstrebendes Individualleben und -Streben, also kurz „Mafslosigkeit" verstehen und unter „Form" die Auflösung der Mafslosigkeit durch sich selbst, die unbeabsichtigte ethische Bewegung des „Inhalts", also kurz „korrektiver Verlauf", so kann der Humor, der von Mafslosigkeit nichts weifs und das sittliche Ideal nicht gestaltet, als „das Umgekehrte von Inhalt und Form" (T. I. 162 m.) bezeichnet werden. Ob sich der Humor

[1] Vgl. Solger: Alle Standpunkte der Sinnlichkeit sind nur besondere Seiten des Humors (Solger, Vorlesungen über Ästhetik 220 m.). Auf dem Standpunkte der Sinnlichkeit erscheint die Wirklichkeit nie in ihrer Universalität, sondern entweder ganz zerstückelt, oder auf eine bestimmte Gemütsstimmung bezogen, wodurch die Erscheinung als solche immer auf gewisse Weise verfälscht wird (ibidem 222 m.). Es mufs einen Standpunkt geben zwischen der Besonderheit der Eindrücke und dem Allgemeinen der Empfindung, auf welchem die Idee nicht blofs als sich aufhebend, sondern als Princip der Existenz erscheint und sich mit Bewufstsein aufhebt. Dieser ganz universelle Standpunkt der Sinnlichkeit ist der Humor. Der Künstler nimmt in der Existenz selbst das Göttliche wahr, die Idee ist ihm Princip der Existenz und löst sich eben deshalb auch in der Existenz auf und vernichtet sich darin, jedoch immer mit dem Bewufstsein, dafs sie bleibend ist (ibidem 215 o.). Die Idee wird unter bestimmten Verhältnissen individuell gefafst, die Welt wird nur in einzelnen, doch universellen Richtungen betrachtet. Im Humor erscheint die blofs in der Mannigfaltigkeit wirksame und auftretende Idee sich selbst als ihre eigene Aufhebung. In individuellen Richtungen soll das Gemüt sich als universelles, die Idee darstellendes äufsern (ibidem m. u., 216 o.). Der Zustand, in dem die Idee ganz in die Mannigfaltigkeit zersplittert ist und dennoch als Wesen erkannt wird, ist das Universelle auf diesem Standpunkt. Der Humor stellt die Kunst in ihrer höchsten Bedeutung dar (ibidem 216 m.). Wie bei Hebbel durch die symbolisierende Betrachtungsweise, so wird der Humor bei Solger nur durch den „künstlerischen Verstand" erzeugt (ibidem 216 u., 217 o.). Aber Solger stellt den Humor dem Komischen viel näher, als Hebbel (ibidem 217 o.), im Humor liegen bei ihm Tragisches und Lächerliches noch ungeschieden ineinandergewickelt (ibidem 426 u.).

mit „Blut und Wunden" verträgt, kann bejaht und verneint werden, denn es bleiben ihm zwei Wege: stürzt er sich in den Abgrund, so liegt darin „so viel Verzweiflung, aber nicht so viel Trost, wie in der erschütterndsten Tragik"[1] (W. XII. 52 m.), er kommt also zur Verzweiflung bezw. zur Resignation, oder er schliefst mit einem Witz, der indessen nicht das „kahle Centrum" des Dargestellten sein darf[2] (W. XII. 52 o.). Im ersten Falle werden Tod und Untergang nicht stören, im zweiten schon eher, weil das Gräfsliche leicht gestreift werden kann. Im übrigen sind Tod und Untergang meistens Wirkungen korrektiver Art, wonach sich ihre Verwertung im Humoristischen einschränken wird. Der Humor, sagt HEBBEL, ist nie humoristischer, als wenn er sich selbst erklären will (T. I. 21 u.). Das ist ohne weiteres klar: durch ein Erklären seiner selbst, durch ein Aufzählen und Erklären der Momente, die die Vergeblichkeit des Ringens nach ethischer Gestaltung hervorrufen, wird diese Vergeblichkeit erst recht deutlich.

Schliefslich nennt HEBBEL noch den Humor den wahnsinnigen Kufs, den das Höchste dem Gemeinsten aufdrückt, und sagt, wer ihn beschwören wolle, müsse die Welt an ihren zwei Enden zu packen wissen (W. XII. 28 u.).[3] „Gemeinstes" ist immer unaufgelöster Dualismus, Individuelles, das nicht zum sittlichen Ideal gelangt, zum „Höchsten", obwohl es ihm hier zustrebt. Beide Enden der Welt kommen im Humor nicht zusammen; das Höchste kann das Gemeinste nicht aufnehmen, so würdig es in diesem Falle dessen auch wäre; es vernichtet es auch nicht, was soviel hiefse, als es aufnehmen, sondern läfst es unaufgelöst weiter bestehen und drückt ihm nur zum Zeichen seiner Würdigkeit einen Kufs auf. Dieser ist „wahnsinnig", weil Ethisches und Nichtethisches, Höchstes und Gemeinstes sich durchaus ihrer innersten Natur nach zuwiderlaufen, worüber ich auf meine Ausführungen zu HEBBEL's Monadologie unter c. (Bildende

[1] Als Beispiel wird HEINE's Gedicht „Mein Herz, mein Herz ist traurig" angeführt. (Buch der Lieder: Die Heimkehr. Nr. 3.)

Nach SOLGER ist im echt Humoristischen alles mit einer gewissen Wehmut verbunden (ibidem 217 m.).

[2] Der Witz sucht nur, über das Versöhnungslose hinwegzutäuschen, welches bestehen bleibt, und ist in dieser Eigenschaft auch ein mifsglückter Versuch. Nach SOLGER fafst der Witz, dessen der Humor bedarf, die Mannigfaltigkeit der Erscheinung in einen Gedanken zusammen (Vorlesungen über Ästhetik 236 o.).

[3] Vgl. SOLGER, Vorlesungen über Ästhetik 426 u., 427 o.

Kunst) verweise, wo auch vom Wahnsinnigen in diesem Sinne die Rede ist.[1]

Mit dem Komischen hat der Humor gar keine Verwandtschaft, eine „humorvolle“ Komödie wäre ein Nonsens.

Auf einige Beispiele, die HEBBEL als humoristisch anführt, sei noch hingewiesen. Das letzte von ihnen lautet: „Derselbe (Napoleon I. ist gemeint) zum Hof-Dichter, als dieser ihn nach der Rückkehr von Elba mit einer Ode begrüßt und aus Versehen das noch im Frack steckende Poem überreicht, womit er Ludwig den Achtzehnten gefeiert hatte: »l'autre, Monsieur, l'autre!« Das ist für mich Humor“ (T. II. 570 u., 571 o.).

Es dürfte immerhin seine Schwierigkeiten haben, hierin das vergebliche Ringen des Ideals nach Gestaltung und einen im Individuum zum Bewußtsein gekommenen, aber unaufgelöst gebliebenen Dualismus zu entdecken.

D. Die Selbstironie.

Erwähnt sei noch, daß HEBBEL die Ironie, mit der der Mensch sich selbst verspottet, das Wiederaufgehen in Gott nennt[2] (T. I. 242 u.). Erinnern wir uns hierzu des Ausspruches, daß das Böse als Schranke zwischen Gott und dem Menschen steht, aber als solche, die dem Menschen allein individuellen Bestand gewährt, und durch deren Wegfallen Gott und Mensch „zu Eins“ werden würden (T. I. 229 m.). Verspottet nun der Mensch sich selbst, so giebt er damit zu, daß sein individuelles Wollen, eben das ethisch „Böse“, der Idee gegenüber nichtig ist, erklärt sich mit ihr solidarisch und wird mit Gott (ganz nach unserer Definition zu fassen) zu eins, geht in ihm auf. Eine höchst gezwungene Auffassung, die den Begriff der Selbstironie nur pantragisch nimmt, als habe das Ironische, wie das Tragische oder Komische, ein Weltbild zu entrollen. Das Gleiche gilt, wenn auch in etwas geringerm Maße, von HEBBEL's Auffassung des Humors; die Anwendbarkeit des Pantragismus verändert sich erheblich, sobald das Gebiet der Tragödie verlassen wird.

---

[1] Die soeben angeführte, von HEBBEL gegebene „Definition“ des Humors gab er als nützliche Belehrung einem jungen Dichter. Gewiß war er der Ansicht, daß sie ihren Zweck erfüllen würde.

[2] Nach SOLGER setzt die Ironie das höchste Bewußtsein voraus, vermöge dessen der menschliche Geist sich über den Gegensatz und die Einheit der Idee und der Wirklichkeit vollkommen klar ist (SOLGER, Vorlesungen über Ästhetik 247 m.). Vgl. HEBBEL's Bemerkung über SOLGER's Ansicht T. I. 84 o.

III. Die Tragikomödie.

Hebbel's Äufserungen über die Tragikomödie verhalten sich, ihrem Umfange und ihrer Deutlichkeit nach, zu denen über die Komödie, wie diese zu denen über die Tragödie; es sind einige wenige, in aller Kürze hingeworfene Erläuterungen zu seiner eigenen Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sicilien“, die er, wie schon der Titel zeigt, ursprünglich gar nicht „Tragikomödie“ genannt hat (W. II. 247 u.).

Von den von Hebbel berührten und für seine Anschauungen wichtigen Gebieten ist das der Tragikomödie insofern von ganz besonderm Interesse, als es den Dichter in einer gewissen Verlegenheit vor seiner eigenen Theorie zeigt, d. h. den Dichter, dem wir bisher das Wort geführt haben, denn er selbst hat diese Verlegenheit kaum empfunden. Es werden schon deshalb unsere eigenen Betrachtungen über die Tragikomödie den gröfsern Teil des hier Vorzutragenden bilden.

1. Das Unreine der tragisch-komischen Form.

Die Tragikomödie, sagt Hebbel ganz allgemein, entsteht, wenn ein tragisches[1] Geschick in untragischer Form auftritt, wenn auf der einen Seite der kämpfende und untergehende Mensch, auf der anderen aber keine berechtigte, sittliche Macht, sondern ein Sumpf von faulen Verhältnissen vorhanden ist, der zahllose Opfer hinunterschlingt, ohne ein einziges zu verdienen (W. II. 247 m.).

Eine allseitige Versöhnung, wie die Tragödie, erreicht die Tragikomödie nicht, sie ist nicht rein tragisch, sondern nur traurig oder gar gräfslich, grauenhaft, wiewohl nicht im gewöhnlichen Sinne, da immer noch teilweise eine symbolisierende Betrachtungsweise vorherrscht. Komisch ist sie ganz und gar nicht, einmal wegen der partiellen Korrektur und symbolisierenden Betrachtungsweise, und ferner zeigt sie zwar die Zwecklosigkeit menschlicher Bestrebungen, aber nicht aller, denn der faule Sumpf bleibt bestehen, er dominiert durchweg, ja es

[1] Der Ausdruck „tragisch“ ist nicht ganz korrekt, da wir, trotz einer partiellen Korrektur, doch im Ausgang des Geschickes keine Versöhnung haben.

wird sogar in Bezug auf ihn symbolisiert, und schliefslich ist alles in ihr Gebotene stofflich viel zu schwer. Hebbel bezeichnet sie sehr passend als „keine reine Form“.

2. Die „ordinäre Tragikomödie“.

Zu unterscheiden ist sie von der „ordinären Tragikomödie“ (W. XI. 125 m.), die entsteht, wenn ein mehr bedauerliches, als tragisches Geschick in untragischer Form auftritt, wenn z. B., um eine jämmerliche Rührung hervorzurufen, bei bedeutenden historischen Personen ganz nebensächliche, an sich betrübende Umstände hervorgehoben und dargestellt werden, statt derjenigen Eigenschaften, die die Gröfse dieser Personen ausmachen, wenn Heroen der Kunst heraufbeschworen werden, um uns „die Misère einer präkären Existenz“ (W. XI. 125 u.), die sie zu führen genötigt waren und mit vielen Sterblichen teilen, in grellen Farben vorzuführen, d. h. wenn wiederum das erwähnte „schnöde Calcul“ durchscheint.[1] Wir haben dieses gegen Gutzkow's „Königslieutenant“ gerichteten Vorwurfs schon gedacht. Zur Parodie soll die Tragikomödie das Leben nicht verflachen, sie soll es nicht karrikieren, sondern so darstellen, wie es einer symbolisierenden Betrachtungsweise erscheint, die auch hier erfordert ist (W. II. 247 o., X. 95 m.), wenn auch mit einer Einschränkung. Übrigens würde eine solche Karrikatur keinen Glauben an ihren Stoff erwarten können.

3. Das Untragische der Form, in der das tragische Geschick auftritt.

Wir haben uns zunächst darüber klar zu werden, welcher Art die untragische Form ist, in der ein tragisches Geschick auftritt. Komisch kann diese Form nicht sein, wie wir bereits gesehen haben, ganz abgesehen davon, dafs ein tragisches Geschick in komischer Form ein Nonsens ist. Eine Tragödie ohne Versöhnung oder eine solche mit eingestreuten komischen Elementen kann die Tragikomödie auch nicht sein; in letzterer tritt das tragische Geschick in tragischer Form auf, bei ersterer, der die Tragikomödie verwandtschaftlich sehr nahe steht, würde das Versöhnungslose entweder auf einem Mifsgriff beruhen, was bei der Tragikomödie nicht der Fall ist, oder sie würde es zu gar keiner, auch zu keiner partiellen Korrektur bringen, oder sie würde nicht mit Gewalt rein lächerliche

---

[1] Vgl. den gegen Schiller gerichteten Vorwurf, er habe im letzten Akt der „Maria Stuart“ auf feuchte Taschentücher spekuliert (T. II. 240 o.).

Elemente bringen, deren, wie wir gleich sehen werden, die Tragikomödie bedarf.

Ich sprach bereits wiederholt von einer „partiellen Korrektur“, was, streng genommen, unsinnig ist, denn eine lückenhafte Korrektur ist keine, indessen ist diesem Ausdruck, als einem Notbehelf, Einlaſs zu gewähren: das Weltbild, welches die Tragikomödie uns vorführt, besteht aus zwei Parteien, aus kämpfenden und untergehenden Individuen und aus einem faulen Sumpf; erstere werden korrigiert, letzterer bleibt bestehen, und man kann auf diese Weise von einer partiellen Gestaltung des sittlichen Ideals und Korrektur reden. Hierauf aber beruht zunächst das Untragische der Form. Form ist ferner, wie wir wissen, Bewegung des Inhaltes zum sittlichen Ideal, diese Bewegung wird also eine nicht symbolisch-ethische, nicht in diesem Sinne notwendige, und das ist eben eine untragische, sein müssen.

Unter den Begriff des Untragischen fällt ganz allgemein alles, was im rein Individuellen, in der realen Sphäre, aufgeht, alles rein Zufällige. Aus diesem wird die Tragikomödie das Lächerliche im gewöhnlichen Sinn herausgreifen. Beispiele dieses zufällig und im Gegebenen aufgehenden Lächerlichen findet man z. B. in Witzblättern und meist da, wo ein lächerlicher Vorgang in mehreren Bildern geschildert wird. Es wird vielfach in dem bestehen, was Hebbel als Surrogat der Komik bezeichnet und unfreiwillige Komik nennt, nur in einem andern Sinne, als er es für den speciellen Fall gerade im Auge hat, also ein läppisches Ungefähr ganz allgemein (W. XI. 153 u.), in dem wir kein Symbol höherer Notwendigkeit erblicken. Natürlich wird dieses, als Motiv herausgegriffen, zur Handlung des Stückes so in Beziehung gesetzt werden müssen, daſs es für diese höchst bezeichnend ist, daſs es also symbolisch im gewöhnlichen Sinne des Wortes, nicht im ethischen, erscheint. Der Umstand, der uns im „Trauerspiel in Sicilien“ vorgeführt wird, daſs die Diener der Gerechtigkeit etwas Pflichtwidriges thun, daſs der Spitzbube, der sich vor ihnen auf einen Baum verkroch, ihre Missethaten mit ansieht und schlieſslich ihr Ankläger wird, ist einmal für die geschilderten, verrotteten Zustände höchst bezeichnend und könnte anderseits, wenn es sich um geringfügige Dinge handelte, wenn der Stoff leichter wäre, sehr gut in einem Witzblatt verwendet werden. Dieser Umstand ist also lächerlich im gewöhnlichen Sinne und, in Verbindung mit der übrigen Handlung des Stückes gebracht, ist er

symbolisch im gewöhnlichen Sinne, d. h. für die geschilderten Zustände eminent charakteristisch, ohne mit symbolisch-ethischer Notwendigkeit aus ihnen zu folgen, wie etwa der zufällig erscheinende, heftige Angriff auf Karl in der „Maria Magdalene" aus den dort symbolisierten Zuständen. Soviel über die untragische Form im allgemeinen.

4. Das in untragischer Form auftretende tragische Geschick. Beispiel des „Trauerspiels in Sicilien". Tragische Motivierung.

Betrachten wir nun das tragische Geschick und die tragische Motivierung desselben etwas näher. Wir werden dabei sogleich wieder auf eine Inkongruenz stofsen.

Sebastiano, der unglückliche Bräutigam der Angiolina, klagt sich selbst der gröfsten Schuld an der Ermordung dieser an (W. II. 174 u.), weil er, wie er selbst bekennt, nicht schnell genug zum Orte der Zusammenkunft eilte.[1] Dies heifst: er führte den Kampf gegen die bestehenden, schlechten Zustände, die durch Gregorio, die Soldaten und den Vater der Braut, der Hab und Gut vergeudete, charakterisiert werden, nicht mit der nötigen Energie; hier galt es einen Kampf auf Tod und Leben, er durfte nicht zögern, sich nicht einen Augenblick aufhalten, der der bestehenden Welt Zeit liefs, ihm zuvorzukommen. Das ist seine Schuld, wie er selbst zugiebt (ibidem 163 m.)[2]. Dies ist noch einzusehen, aber nun kommt das Seltsame. Er will sterben, jedoch Anselmo, der Vater der Braut, der ihn aufs unwürdigste behandelte, der seine Tochter dem widerwärtigen Gregorio verschacherte, weil dieser sein allmächtiger Gläubiger ist, Anselmo sagt ihm: „Du darfst nicht sterben!" Und warum? Weil Gregorio, über den Verlust der erhofften und teuer bezahlten Braut ergrimmt, Anselmo zum Bettler machen wird, und dieser nun eines Menschen bedarf, der ihn ernährt, da er selbst nichts weiter kann, als Karten spielen. Sebastiano giebt nun auch sogleich seine Absicht, zu sterben, bereitwilligst auf, verpflichtet sich, Anselmo zu erhalten, und fügt gar noch hinzu: „Doch seid gewifs, dafs Eure Todesstunde auch meine sein wird" (W. II. 175 u.).

Wir haben uns diese Seltsamkeiten folgendermafsen zu erklären: Sebastianos Schuld ist seine Kraftlosigkeit, er mufste die be-

[1] Ein uns schon bekanntes Schuldmotiv.

[2] Ebenso an derselben Stelle weiter oben, wo er sagt, er könne der Ermordeten nicht ins Gesicht sehen.

stehenden Mifsstände unbedingt bekämpfen. Er liefs es aber an der nötigen Energie fehlen, ebenso Anselmo, der gleichfalls verpflichtet war, gegen die Welt des Gregorio, den faulen Sumpf, aufzutreten, und der, in richtiger Erkenntnis der Lage, in Bezug auf Gregorio sagt:

„Wär' das nun eine Missethat gewesen,
Die Welt von diesem Teufel zu befrei'n?
Das Eisen wird in Gold verwandelt werden,
Das dem zum letzten Aderlafs verhilft!" (W. II. 168 o.)

Er war also sittlich nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet, den Gregorio umzubringen, ebenso Sebastiano, der überdies von Anselmo aufgefordert wurde, es zu thun, und dafür Angiolina erhalten sollte (W. II. 169 u.). Da nun beide schuldvoller Weise nicht das Ihrige thaten, wird ihr Schicksal von Gregorio abhängig sein, d. h. das Schicksal des Anselmo, denn dem Sebastiano kann Gregorio schliefslich nicht viel anhaben, doch ist anzunehmen, dafs er sich auch an ihm rächen wird, da er Angiolinas Flucht und somit den Mord indirekt veranlafste. Sebastiano aber wartet diese Rache gar nicht ab, er erklärt sich freiwillig mit Anselmo für solidarisch haftbar, ja er erklärt sich für den Schuldigeren (was sich darin äufsert, dafs er Anselmo bis zu seinem Tode erhalten und mit ihm zugleich sterben will), weil er in viel höherm Mafse verpflichtet war, die Welt von Gregorio zu befreien und dadurch, dafs er es unterliefs, den Anselmo ganz in Gregorios Gewalt fallen liefs. Er glaubt sich also dem Anselmo verpflichtet, denn es kam ihm ganz besonders zu, Gregorio umzubringen, weil er der Jüngere, Kräftigere war und für die von ihm angestrebte, sittlich gesunde Ehe einzutreten hatte, ja gewissermafsen schon für eine kommende Generation stand. Dafs die Schuld beider Männer zunächst Angiolina ins Verderben rifs, mag mit zu ihrer gemeinsamen Verantwortlichkeit beitragen, rechtfertigt es aber durchaus nicht, dafs sie ihr in Gregorios Händen liegendes Geschick erst noch abwarten, das besagt vielmehr deutlich, dafs die herrschende Potenz, die zu stürzen sie verabsäumten, sich nun in aller Gemächlichkeit darüber entscheiden wird, was sie über die ihr Verfallenen verhängen will. Zu einer Art Selbsterkenntnis gelangt diese am Schlufs ganz und gar nicht, da dies einer allseitigen Korrektur ähneln würde, die es in der Tragikomödie nicht giebt; der Schauder, der den Gregorio in den Schlufsworten überkommt, wird von Hebbel als der letzte Strich am Charakterbild des alten Bösewichtes bezeichnet (W. X. 95 o.).

Von einer Schuld Angiolinas (dafs sie schön und begehrenswert ist) werden wir hier nicht reden dürfen, da HEBBEL die partielle Korrektur streng einhält: Schuld giebt es nur dem ethischen Gesetz gegenüber, nicht in Bezug auf den faulen Sumpf; jede Schuld erheischt Korrektur, Angiolinas Ermordung ist aber keine solche, sondern eine Brutalität erster Ordnung, als welche sie auch wirkt. Eine derartige, nur auf der äufseren Erscheinung beruhende Schuld mufs aber eine andere gegen das Sittengesetz hervorrufen, um wirksam zu werden; obwohl nun Sebastianos Versäumnis eine solche ist, ist sie doch nicht durch Angiolinas Schönheit hervorgerufen. Angiolina steht ganz aufserhalb des Rahmens, obwohl sich eigentlich um sie alles dreht, und ist vom Dichter gewifs nicht ohne Grund ganz nebensächlich behandelt und als höchst inferiores Geschöpf hingestellt worden. Man denkt bei dem seltsamen Entschlufs Sebastianos unwillkürlich an individuell-psychologische Momente,[1] die aber bei der hier, innerhalb der tragischen Motivierung durchaus erforderlichen, symbolisierenden Betrachtungsweise durchaus nicht herbeigezogen werden können.

Welcher unbefangene Leser des Stückes aber kommt auf die hier dargelegten Gedanken! Wer wird beim Lesen der betreffenden Stelle sogleich die Notwendigkeit und das Motivierte des Entschlusses Sebastianos einsehen, und wen wird es verwundern, wenn ein Dichter, der an sein Publikum derartige Anforderungen stellt, sich darüber zu beklagen hat, dafs er gänzlich mifsverstanden wurde?[2] Hat man sich in den Geist des Stückes hineingedacht, so erscheint die Motivierung allerdings, wie überall bei HEBBEL, wenn wir seine Schöpfungen weniger geniefsen, als uns in sie hineingrübeln, glänzend durchgeführt, eine überraschende Gestaltungskraft und grofsartige Linienführung leuchten plötzlich aus dem schmucklosen, sonderbaren und wenig anziehenden Material hervor.

---

[1] PALLESKE thut dies in Bezug auf Sebastianos Selbstanklage (RÖTSCHER's Jahrbücher 1848, I. 455 u.) und sagt, dafs dieser und Anselmo sich versöhnen (ibidem 455 u., 456 o.), etwa in dem Sinne des Wortes: „Geteilter Schmerz ist halber Schmerz“, was gänzlich verfehlt ist.

[2] Auch in HEBBEL's Lyrik finden sich Schöpfungen, bei denen der Leser auch beim besten Willen nicht darauf kommen kann, was HEBBEL ausdrücken wollte. Zu dem Gedicht „Das Geheimnifs der Schönheit“ (W. VIII. 26) vergleiche man T. II. 500—504. Zum „Opfer des Frühlings“ (W. VII. 86 ff.) die Briefnotiz an BAMBERG, dafs es sich hier um einen Schauder der Schönheit vor sich selbst handelt, der in einem ohne Wind erfolgenden Blütenregen zum Ausdruck kommt.

5. Das tragische Geschick und das Lächerliche.

Untersuchen wir nun, wie das Lächerliche mit dem tragischen Geschick in Verbindung gesetzt wird.

Der Umstand, dafs ein Bauer, aus Furcht, wegen seines Obstdiebstahles zur Verantwortung gezogen zu werden, vor den Soldaten auf einen Baum flieht, von diesem aus die Ermordung der Angiolina mit ansieht, dann herabkommt und die Mörder anklagt, dieser Umstand hat mit den bestehenden Schuldverhältnissen nichts zu thun. Diese sind bereits vorhanden, Anselmo ist dem Gregorio verfallen, Sebastiano giebt sich freiwillig in dessen Gewalt, und dadurch, dafs der Bauer auf dem Baume sitzt, oder dafs er nicht darauf sitzt, wird daran nichts geändert. Der lächerliche Umstand entwirrt nur ein Mifsverständnis, das übrigens durch das Geständnis Bartolinos bereits auf dem besten Wege war, sich zu entwirren, der Bauer hilft nur nach, sein Herabkommen schafft also nur teilweise die reale Grundlage für einen gerechten Austrag der Schuldverhältnisse, der aber in Bezug auf den faulen Sumpf und was mit ihm zusammenhängt, nicht von korrektiver Wirkung ist. Das Lächerliche ist also nicht von rein korrektivem Einflufs, weder nach der einen, noch nach der anderen Seite: die bestehenden Schuldverhältnisse Anselmos und Sebastianos werden dadurch weder verschärft, noch verschoben, noch getilgt, beide bleiben ganz dieselben, und ferner wird zwar der Mörder Ambrosio, infolge der Anklage des Bauern, zur Verantwortung gezogen werden, worin aber etwas einer Korrektur Ähnliches nicht erblickt werden kann, da wir hier die Dinge symbolisch zu betrachten haben: Zwar fällt ein Teil der den Sumpf repräsentierenden Welt in Ambrosio, aber diese wird dadurch nicht erschüttert, sondern in ihrer Macht befestigt: Wofür wird Ambrosio bestraft werden? Nicht dafür, dafs er mordete, sondern dafür, dafs er Gregorio um seine zukünftige Gattin brachte; wird dieser sich doch auch an Anselmo dafür rächen, dafs er die Tochter nicht genügend bewachte, von dem Anschlag gegen Gregorio ganz abgesehen. Das Resultat ist das, dafs die bestehende, unwürdige Potenz in ihrer Macht steigt, und zwar dadurch, dafs sie diejenigen Glieder der ihr ergebenen Justiz vernichtet, welche ihre Interessen durchkreuzten. Auf seine Interessen aber kommt es Gregorio allein an: er sagt dem Mörder über seine, neben dem Mord bestehende Pflichtverletzung und seinen Amtsmifsbrauch kein Wort, obwohl er

der Podesta ist. Ambrosio sieht das auch vollständig ein; direkt aussprechen kann er es nicht, da er nicht weifs, dafs Angiolina dem Gregorio verschrieben war, sonst hätte er sie natürlich nicht ermordet, sondern nur gefangen, aber er fühlt sich dem faulen Sumpf, dem er selbst angehört, vollständig verfallen, empfindet nicht die geringste Reue und weist Sebastiano, der ihn töten will, mit den bezeichnenden Worten zurück:

„Halt! Du bist nicht zünftig! In Palermo!
Und das mit allem Pomp, der sich gebührt!" (W. II. 174 u.)

Er ergiebt sich also ohne jeden Widerstand der durch Gregorio repräsentierten Macht und verlangt für seine Opferung allen den Pomp, der einer würdigen und sittlichen Potenz zukommt, als welche er den Sumpf anerkennt. Dieser tritt, wie Hebbel auch hervorhebt, vollständig wie eine sittliche Macht auf, von ihm gehen die partiellen korrektiven Wirkungen aus, ohne auf ihn zurückzufallen.

6. Reine Zufälligkeit des lächerlichen Umstandes.

Von dem lächerlichen Umstand werden die Schuldverhältnisse, wie schon gesagt, nicht tangiert, sie bestehen, bevor er eintritt. Sebastiano sagt selbst, von Ambrosio des Mordes beschuldigt, man solle ihn nur ruhig für den Mörder nehmen, unschuldig sei er gewifs nicht, und ruft Gregorio zu:

„. . . . schlagt mir den Kopf herunter,
Wer hat etwas dagegen, dafs ihr's thut!" (W. II. 170 u.)

Er fühlt sich schuldig und dem Tode verfallen, d. h. Gregorio preisgegeben, dem er sich ja auch durch seine Erklärung an Anselmo indirekt unterstellt. Anselmo steht schon unter der rächenden Hand Gregorios, daran kann die Aussage des Bauern nichts ändern, und auch schon vorher wird Sebastiano deutlich fühlen, dafs er, wie erläutert, der schuldigere Teil ist. Gregorio, auf den alles hinausläuft, ist das Offenbar-Werden der Wahrheit nur insofern interessant, als es sich dabei um seine persönlichen Angelegenheiten handelt, und er wenigstens wissen will, warum er den beschwerlichen, nächtlichen Spaziergang (W. II. 164 m.) gemacht hat, im übrigen ist es ihm gleichgültig, wie seine Reden deutlich zeigen.

Nicht notwendig, sondern nur durch Mitwirkung eines läppischen, wenn auch sehr bezeichnenden Zufalls wird also die Wahrheit offenbar.

7. Behandlung und mögliche Wirkung des Lächerlichen.

Es wird jedoch auf diese Weise meistens ein sehr peinlicher oder ein verworrener Eindruck herauskommen. Jedenfalls ist das Lächerliche mit der gröfsten Diskretion zu behandeln, da sonst das ganze Stück, aber im Sinne einer unfreiwilligen Komik, lächerlich werden kann, man hört auf, an die Personen zu glauben. Ich habe diesen Fall bei der Aufführung einer Tragikomödie einmal selbst erlebt.

Der Ton, den der Dichter in der Tragikomödie anzuschlagen hat, wird natürlich nicht der der Tragödie sein dürfen, wie HEBBEL auch hervorhebt (W. II. 247 m.). Dieser würde das Lächerliche störend empfinden lassen, oder, was ich für sehr leicht möglich halte, er würde beim Auftreten des lächerlichen Motivs das ganze Stück umwerfen; die soeben angedeutete Gefahr würde durch das Anschlagen des tragischen Tons also wesentlich erhöht werden. Der Ton der Tragikomödie wird dem der Komödie noch am nächsten kommen. In der Theorie hört es sich ja recht gut an, wenn gesagt wird: „Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt" (W. II. 247 m.). Dafs HEBBEL diese Empfindungen beim Leser oder Zuschauer hervorrufen wollte, das steht aufser Zweifel, aber gelungen ist ihm das gar nicht.[1] Die Ermordung der Angiolina wirkt wie eine bodenlose Rohheit, das Auftreten des Bauern verblüfft zunächst sehr stark, denn die „Stimme von draufsen", die „O!" (W. II. 160 m.) ruft, als Angiolina stirbt, bereitet es nicht genügend vor, und dann wirkt der Bauer, nachdem er sich ausgesprochen hat, höchst gezwungen, man hat die Empfindung, als habe sich der Dichter die Lösung hier gar zu leicht gemacht. Der Umstand, dafs der Bauer Früchte gestohlen hat, ist dem Mord gegenüber so geringfügig, dafs seine Lächerlichkeit gar nicht gegen die Schwere der Situation aufkommt, er erweckt den Eindruck einer unsäglich notdürftigen Motivierung der Thatsache, dafs der Bauer Zeuge der That und Ankläger wurde. Sebastiano macht den Eindruck eines Trottels und ist ein würdiges Pendant zu der gänzlich inferioren Angiolina; von einer Sympathie mit diesem

---

[1] Ich selbst habe nach allen hier angestellten Erwägungen das Stück wiederholt lediglich auf seine ästhetische Wirkung hin gelesen und zwar einen grofsen, aber nicht den von HEBBEL angedeuteten Eindruck davon empfangen.

Liebespaar kann keine Rede sein. Man wundert sich geradezu, daſs ein so borniertes Wesen, wie Angiolina, sich nicht willenlos mit Gregorio verkuppeln lieſs und daſs sie es zu Wege brachte, ihrem Vater zu entlaufen; um so abscheulicher und empörender wirkt der Mord. Dies alles bleibt bestehen, trotz der Einsicht in die höchst vortreffliche Komposition, die man erst nach den hier angestellten, langwierigen Erwägungen gewinnt, welche ohne Hebbel's eigene Andeutungen kaum möglich gewesen wären. Das ästhetische Wohlgefallen an diesem Stück ist also ein ziemlich qualificiertes und obendrein fragmentarisches. Der Komposition und Motivierung hat Hebbel so viel Aufmerksamkeit zugewendet, daſs die sprachliche Form verkümmert ist, sie ist aus dem für ihn fast immer spröden und widerspenstigen Material der Sprache mühsam herausgehackt.

Der dem „Trauerspiel in Sicilien“ zu Grunde liegende Vorgang ist Hebbel, als thatsächlich vorgefallen, erzählt worden; da kann allerdings der Eindruck ein stark tragisch-komischer sein, und es wird viele Menschen geben, die beim Lesen oder Erzählen derartiger Begebenheiten die gleiche Empfindung gehabt haben, sie ist ganz gewiſs möglich und sicherlich nicht einmal selten. Ob aber ein solcher Vorgang von der Bühne herab die gleiche Wirkung hat, das ist noch sehr die Frage. Es ist dies übrigens ein sehr wichtiges und dunkles Kapitel; man könnte hier von einer Ästhetik der Bühnenwirkung oder des Theatralischen sprechen, was von der bloſsen „Mache“ streng zu unterscheiden wäre. Einen ganz erstaunlichen Blick für das Theatralische hat Schiller; seine „Räuber“, die er zu einer Zeit schrieb, in der er noch ziemlich wenig Theaterpraxis besitzen konnte, sind in diesem Sinne geradezu als ein Phänomen zu bezeichnen. Daſs die Bühnenkenntnis im schlechten Sinne durch die Praxis zu erwerben ist, erwähnt Hebbel einmal; er spricht von Raupach, der jahrelang allabendlich im Theater saſs und jede Wirkung, jeden Beifall genau notierte und so „das Knallsilber sammelte“, das er später in seinen Stücken verstreute (W. XI. 221 o.). Immerhin wird es sehr nötig sein, daſs der Dichter Rücksicht auf die Bühnenwirkung nimmt, jedoch wird es vornehmlich Gefühlssache sein, hier das Richtige zu treffen, da bekanntlich selbst die routiniertesten Bühnenkenner, Regisseure u. s. w., die Wirkung eines Stückes oder einzelner Scenen vorauszusagen, nicht im Stande sind, selbst ein Mann wie Heinrich Laube vermochte dies nicht. Gewiſs wird alles das abzuziehen sein, was auf die Rechnung des jeweiligen Tagesgeschmackes, Beliebtheit der Dar-

steller und die Laune oder die Zusammensetzung des Publikums kommt. Auf den Wert einer geschickten Handhabung der Bühnentechnik weist HEBBEL in der Besprechung des „Deutschen Bühnenwesens“ von HOLBEIN (W. XI. 215 u.) und der „Studien und Kopien nach Shakespeare“ von DINGELSTEDT (W. XI. 220 m.) hin.

8. Die Tragikomödie als unbewufster Protest HEBBEL's gegen die Starrheit und Enge seiner eigenen Theorie.

Die Tragikomödie ist, wie wir gesehen haben, ein Zwitterwesen und ein solches unreiner Art. Ich halte sie für eine Koncession, die der Dichter, der in seinen Werken seiner Zeit eine ernste Warnung zurufen wollte, notgedrungen dem Pantragiker abfordern mufste.

Es giebt für den Kunstphilosophen auf dem Gebiete der Tragikomödie etwas zu thun (W. II. 247 u.), sagt HEBBEL in dem mehrfach citierten Sendschreiben an RÖTSCHER. Es giebt hier aber auch für den kritischen Beurteiler der Philosophie-Ästhetik des Pantragismus etwas zu thun, wiewohl ich es hier nur bei einer kurzen Besprechung bewenden lassen will, da ich dieses Thema bereits im Laufe unserer bisherigen Betrachtungen mehrfach behandelt und gestreift habe. Es gilt hier, besonders auf die Starrheit und Enge der Theorie HEBBEL's hinzuweisen, die er zwar als Dichter instinktiv gefühlt hat, deren er sich aber nie recht bewufst geworden ist. Schon aus dem Umstande, dafs er eine Tragikomödie schrieb, erhellt das Gefühl der Unzulänglichkeit, das er bei dem Mafsstabe empfand, mit dem er Welt und Menschen mafs.

a) Das Verstandesmäfsige im Widerstreit mit unserm Gefühl.

Die Zergliederungen der „Maria Magdalene“ und des „Trauerspiels in Sicilien“ werden gezeigt haben, wie der eherne Rahmen der Selbstkorrektur allem Menschlichen, das HEBBEL in ihn hineinzwingt, Gewalt anthut. Ich rede hier lediglich von der von ihm entwickelten Selbstkorrektur; spricht man von einer Selbstkorrektur schlechthin, von einer „Notwendigkeit, dafs die Welt besteht“ ganz allgemein, und sie besteht, trotz aller Umwälzungen, wie wir alle wissen, in der That recht stattlich weiter, so ist das etwas anderes; es handelt sich hier nur um den aus metaphysischen Erwägungen heraus abgeleiteten und den Menschen als Norm ihres Verhaltens vorgeschriebenen Weltzweck.

Es werden durch das Verfahren Hebbel's unserm Gefühl Wege vorgeschrieben, auf die es sich nicht zwingen läfst, die es nicht willig betritt, wenn auch der Verstand sie gehen kann. Auf den, im Vergleich zu „Maria Magdalene", erhebenden Eindruck des „Lear" und des „Hamlet" hat schon Rötscher (Jahrbücher II. 153 u., 154 o.) hingewiesen, ebenso wir auf den des Unterganges des Don Carlos, welchen jedoch Hebbel als wahnsinnig, entsetzlich und nichtig bezeichnet (T. II. 58 m.). Max und Thekla im „Wallenstein" sind nach Hebbel nicht schuldig (T. I. 87 u.), aber sie werden zertreten, ebenso Beatrice (W. X. 217 u.) in der „Braut von Messina". Der Untergang dieser Personen ist also auch wahnsinnig, nichtig, entsetzlich. Man betrachte dagegen Hebbel's Agnes Bernauer, deren Schicksal versöhnungsvoll und befriedigend sein soll. Der Konflikt des Wallenstein wäre nur durch eine im Helden aufdämmernde, höhere, also sittlichere Staatsform zu lösen gewesen (T. II. 210 u.). Das ist nach Hebbel's Theorie richtig, denn es hätte eine Selbstkorrektur ergeben; nun aber denke man sich Wallenstein als einen zweiten Marquis Posa; ich glaube, wir haben Schiller Dank dafür zu wissen, dafs er uns mit social-ethischen Programmreden Wallensteins, welche diese ganze Figur über den Haufen geworfen hätten, verschont hat. Besonders sittlich erhebend wirkt die durch das alte Reich repräsentierte, triumphierende, ethische Ordnung der Dinge in Agnes Bernauer gewifs nicht.

Wenn wir freilich vom pantragischen Standpunkte aus diesen Thatsachen mit allen Sonden zu Leibe gehen, dann gelangen wir schliefslich auf dem Wege einer teilweise in Grübelei ausartenden Überlegung zur Übereinstimmung mit ihm, was jedoch den schreienden Widerspruch zwischen Gefühl und Überlegung nicht aufhebt.

b) Gründe dafür: Inkongruenz und Beanspruchung allgemeiner Gültigkeit für das oberste Moralprincip und Folgen derselben.

Es liegt dies zum grofsen Teil an der besprochenen Inkongruenz, aber es liegt auch an der zu engen Fassung des obersten Princips, das in seiner radikalen Geschlossenheit etwas Gewaltsames hat. Dieses Princip war zum spiritus rector aller Gedanken Hebbel's geworden, und er meinte, ja wir können sogar sagen, er bildete sich ein, dafs dieses Princip des ethischen Ausgleichs der Welt und unserm Denken durchaus zu Grunde liegen, a priori in ihnen vorhanden sein müsse. Aus ihm hat er nun

eine Anzahl praktischer Normen abgeleitet, die ihm durchaus geläufig waren, und in deren Anwendung und Kombination er eine, der eines routinierten Juristen nicht unähnliche Geschicklichkeit besaſs.[1] Seine Dramen gleichen fachwissenschaftlich gehaltenen Plaidoyers, die der Laie mit Staunen und nicht ohne Grausen, aber ohne die rechte, innere Überzeugung anhört,[2] deren allgemeinverständliche Darlegung aber einen umständlichen Apparat von Erörterungen erfordert.

Wer gegen das Moralprincip opponiert, ist einfach unsittlich, und damit ist sein Fall für Hebbel erledigt. Eine groſse, historische Krise, eine gewaltige historische Persönlichkeit, die nicht in seine Theorie passen, sind unpoetisch und häſslich (T. II. 457 m., 458 o.). Für die hohen Unwahrscheinlichkeiten und Bedenken erregenden Unklarheiten, vor die das starre Festhalten am Pantragismus führt, hat er keinen Blick: in der bildenden Kunst ist Schönheit dasselbe, was in der Tragödie die Versöhnung ist, nämlich Resultat eines Kampfes von Kräften, und zwar von physischen, dessen Ziel Aufgehen in die Einheit der Idee ist. Nun vergegenwärtige man sich z. B. den Ganymed von Thorwaldsen, der von Hebbel besonders bewundert wurde (Br. I. 123 m.), und mache die Anwendung darauf. Man kann hier nicht etwa sagen: so sieht ein Mensch aus, der das sittliche Ideal erreicht hat, denn es handelt sich um das Resultat des Kampfes physischer Kräfte; man kann ja auch von der Schönheit eines Tieres, eines Baumes (von der Landschaft gar nicht erst zu reden) oder eines menschlichen Körperteiles, einer Hand, eines Armes oder eines Torso, sprechen. Wir geraten hier ins Bodenlose, aber das stört Hebbel gar nicht; „Schönheit ist das Genie der Materie“, die in der Schönheit zur Einheit mit der Idee gelangt („wie könnt' es anders sein?“), und damit ist das Princip gerettet und der Fall erledigt.

c) Abweichung von diesem Princip in der Tragikomödie.

In der Tragikomödie sehen wir den Dichter nun plötzlich vom Princip des sittlichen Ausgleichs, der die organische

[1] Überaus treffend schreibt Kuno Fischer an Hebbel: „Die Poesie wird bei Ihnen, was dem höheren Mathematiker seine Wissenschaft ist, eine Kunst und ein Instrument Aufgaben zu lösen“ (Br. II. 377 o).

[2] Man vergleiche die von Hebbel selbst wiedergegebenen Urteile über Agnes Bernauer, die er „instructiv und belehrend“ nennt (Br. II. 400 u.).

Natur bis zur „physiologischen Faser“ (W. X. 177 m.) hinab, der selbst das wachsende Obst (T. I. 323 u.) nicht für sich bestehen läſst, sondern in seinen Bann zwingt, abweichen und einem durchaus unberechtigten, faulen Sumpf Opfer um Opfer bewilligen. Dennoch hält er an seinem sittlichen Ausgleich, der sich auf diese Weise total verflüchtigt und nicht vorhanden sein kann, wodurch der ganze Vorgang von allem Übersittlichen losgelöst wird, gleichsam zur Erde fällt und auf dieser weiter kriecht, dennoch, sage ich, hält er an seinem sittlichen Ausgleich fest und motiviert durchaus tragisch, wie wir gesehen haben, läſst also nicht von einer sittlichen Macht, sondern von einem vollständig unberechtigten Sumpf fauler Verhältnisse eine Korrektur ausgehen, die als die Farce, ja als die Fratze einer Korrektur bezeichnet werden muſs. Als welch ein Monstrum erscheint, von dem strengen, Hebbel'schen Standpunkt aus, die Tragikomödie: *προσθεν λεων ὀπιθενδε δρακων μεσσηδε χιμαιρα!*

d) Ursache dieser Abweichung. Charakteristik der Eigenart und Einseitigkeit der Hebbel'schen Tragödie.

Wie aber kam er überhaupt zur Tragikomödie? „Ich fürchte sehr,“ so schreibt er an Rötscher, „manche Processe der Gegenwart können, so wichtig sie sind, nur noch in dieser Form dramatisch vorgeführt werden. Tragisch zu sein hörten selbst die bedeutendsten auf, seit die Überzeugung der einen Partei nicht mehr mit der Überzeugung der andern, sondern nur noch mit ihren Interessen zu kämpfen hat. Aber die Träger und Verfechter dieser Interessen, wie nichtig und erbärmlich sie auch, als Persönlichkeiten betrachtet, seien, sind der Komödie deſsungeachtet noch nicht verfallen, denn es gehen fürchterliche Wirkungen von ihnen aus. Da bleibt dem Künstler, der sich nicht begnügen will, die Rosen und Lilien auf dem Felde zu malen, Nichts übrig, als zu der Form der Tragikomödie zu greifen“ (W. II. 247 m.).

Diese Erklärung ist deutlich genug, und wir finden in ihr einen der Schlüssel zu Hebbel's Tragödie, die Charakteristik ihrer Eigenart und Einseitigkeit und die Kehrseite der symbolisierenden Betrachtungsweise. Er faſst die Menschen nicht als Menschen auf, sondern als Verkörperungen einer „Überzeugung“, die nichts anderes ist, als der historisch in seiner Beschaffenheit notwendige Standpunkt dieser Personen zu der

von HEBBEL konstruierten sittlichen Weltidee.[1] Tragisch zu sein, so sagt er selbst, hörten die bedeutendsten Processe der Gegenwart auf, seit die Überzeugung der einen Partei nicht mehr mit der Überzeugung der Gegenpartei, sondern nur noch mit ihren Interessen zu kämpfen hat. Also Überzeugung gegen Interesse; das finden wir im „Trauerspiel in Sicilien". Die Partei der Interessen, der faule Sumpf, ist repräsentiert durch Gregorio und Antonio, die der Überzeugung gipfelt in Sebastiano. Er hält aber hier, und das ist sehr interessant, immer noch einseitig am Moment der Überzeugung fest, ohne auf den Gedanken zu kommen, nun einmal Interesse gegen Interesse auszuspielen, obwohl er das Moment des Interesses, als im Leben reichlichst vorhanden, anerkennen mufste; er stellte also immer wieder sittliche Symbole, HEBBEL'sche Symbole, auf die Bühne, anstatt — Menschen. Seine tragischen Gestalten sind Pfropfreiser auf dem Baume seiner metaphysisch-ethischen Erkenntnis, Ergebnisse seiner theoretischen Reinkulturen. Das macht seine Personen unwahr und kalt, was in besonders extremen Fällen, z. B. in der „Julia", stark hervortritt. So kommt es denn fast so heraus, dafs Gregorio zwar die unpoetischste (im Sinne HEBBEL's), aber die menschlich glaubhafteste Figur ist, die er jemals geschaffen hat.

Dafs er das Moment des Interesses brachte, das war, wie sich deutlich zeigt, eine Koncession, die das Leben ihm abrang, mit der „Gegenwart", auf die er es schiebt, hat das nichts zu thun, das war so seit dem Bestehen dieser Welt! Das von ihm aufgestellte ethische Princip aber, mit dem er rechnete, wie ein Maschineningenieur mit den Hebelgesetzen, war ihm eine so unumstöfsliche Weltthatsache, dafs jeder Mensch, im Sinne HEBBEL's, zu bezeichnen ist als Verkörperung eines bestimmten, historisch begründeten Standpunktes zum ethischen Princip des Dichters,[2] wobei es gleichgültig ist, ob dieser Mensch sich seines Standpunktes zur Idee, als solchen, bewufst ist oder nicht, er ist dieser Standpunkt, dessen Modifikationen notwendig sind und sich immer wieder aus dem obersten Princip herleiten. Alles, was der Mensch thut, folgt notwendig und einzig und allein aus diesem Standpunkt, was HEBBEL durch das Wort „Überzeugung" ausdrückt. HEBBEL kann von seinem ethischen Princip gar nicht abgehen, und selbst da, wo er das

[1] Das Wort „jeder Charakter ist ein Irrthum" (T. II. 330 o.) ist durchaus so zu verstehen.

[2] Vgl. T. I. 116 o. m.

Moment des Interesses einführt, also das Individuum dem ethischen Princip gegenüber verselbstständigt, wozu nur der Anblick des Lebens ihn drängte, selbst da noch läfst er das Individuum mit diesem Princip zusammenhängen, und zwar insoweit, als von dem äufserlich von allen Göttern verlassenen Wesen, von dem faulen Sumpf, korrektive Wirkungen im Sinne des sittlichen Ausgleichs, wenigstens partiell, ausgehen, wie ich am Beispiele der Tragikomödie HEBBEL's gezeigt habe.

Das volle Menschenleben war für den Dichter kein Buch, in dem er las, und das ihm seinen Inhalt offenbarte, es war für ihn eine gewaltige Hieroglyphe, deren Zeichen, durch die selbstgeschliffene Brille seines Pantragismus betrachtet, ihm zum Symbol einer ewig gestörten und ewig sich vollziehenden, allem Leben von vornherein als Ziel substituierten, übersittlichen Weltversöhnung zusammenrannen.[1]

9. Schlufsbetrachtung und Zusammenfassung.

Die Idee der Gottheit reicht nicht mehr aus, so hatte HEBBEL ausgerufen, wir bedürfen einer neuen Idee, welche die der Gottheit ersetzen soll. Wir können dieses Wort vollkommen auf das Gesagte anwenden; sein Gott, in den er seine eigene Erkenntnis hineintrug, reicht nicht mehr aus, sein Princip hält nicht mehr Stich. Der Protest HEBBEL's gegen dasselbe, gegen seinen selbstgeschaffenen Gott, ist seine Tragikomödie. Das Aufgehen in die Einheit der Idee kann deswegen festgehalten werden; aus ihm lassen sich Normen, nach denen es zu erfolgen hat, nicht ableiten, und um diese allein handelt es sich. An den alten Normen aber rüttelt das Leben. Die „neue Idee“ (d. h. eine solche, in die nach einer neuen Norm aufgegangen wird), hat HEBBEL nicht verkündet, die Tragödie der Zukunft hat er nicht geschrieben. Diese soll neue Normen bringen, ein neues Fundament für die alten Institutionen. Würde diese neue Tragödie die bisherige Tragikomödie unmöglich machen? Ist die letztere (im Sinne HEBBEL's gesprochen) nur ein Zeichen der Zeit? HEBBEL tritt dieser Frage nicht näher, aber er sagt, wie wir uns erinnern, gewisse Figuren der Tragikomödie seien der Komödie

[1] Gelegentlich des Brandes von Hamburg spricht er von seiner, ihm von Jugend an eigenen Anschauungsart, in den Dingen nicht die Dinge, sondern die Symbole der Natur oder der Geschichte zu erblicken (Br. I. 154 m.). Wir werden hinzufügen müssen, dafs er sich gleichzeitig des Zweckes letzterer bewufst war.

„noch nicht“ verfallen; würden, die neue Tragödie angenommen, diese Figuren der Komödie verfallen?

Mit der Verneinung dieser Frage würde HEBBEL einen starken Zweifel an der Wirksamkeit der neuen Normen aussprechen, und was wäre mit der Bejahung gesagt? Sie setzt die pantragisch-ethische Lösung unserer modernen Lebensprobleme voraus, also eine ungeheuere Umwälzung der sittlichen und socialen Grundlagen unserer Zeit. Wir werden damit auf das Gebiet socialer Spekulation verwiesen, welches ebenso grofs und geduldig ist, als HEBBEL's Idee.

Es handelt sich, wenn wir die in diesem zweiten Teile angestellten Untersuchungen überblicken, überall um das sittliche Ideal, welches, je nach den verschiedenen Betrachtungsweisen symbolisierender Art, zu Stande kommt oder ungestaltet bleibt.

Über diesem Ideal, dessen Verkörperung das Leben ist, das der Dichter uns vorführt, schwebt die **Komödie**. Die Elemente derselben streben diesem Ideal weder zu, noch verletzen sie es, sie sind zu ihm beziehungslos und zeigen nur das keinerlei positive oder negative ethische Beziehungen aufkommen lassende, harmlose Individualgeschick an sich.

Nichtgestaltung des Ideals zeigt der **Humor**, dessen Elemente dem Ideal zustreben.

Nichtgestaltung des Ideals in seiner Totalität zeigt die **Tragikomödie**, deren Elemente in ihrem ethischen Widerstreben ungleichartige sind; die einen widerstreben dem Ideal aus dualistischer und symbolischer Notwendigkeit (tragische Schuld), bei den andern kommt noch absichtliche Bosheit und ethische Entfremdung hinzu.

Gestaltung des Ideals zeigt die **Tragödie**, deren Elemente dem Ideal aus dualistischer und symbolischer Notwendigkeit widerstreben, sie ist die Darstellung des Lebensprocesses an sich.

Gestaltung des Ideals aus diesem zustrebenden Elementen endlich ist die Aufgabe der **Tragödie der Zukunft**.

Dritter Teil.

Lyrik und Musik.

A. Die Lyrik.

Mit der Theorie der Lyrik hat sich HEBBEL viel beschäftigt, allein wir verdanken ihm hierüber weniger zahlreiche und eingehende Bemerkungen, als über das Drama. Es ist nach seiner eigenen Meinung kaum schwerer, über Musik zu schreiben, als über lyrische Poesie, wenn man wirklich etwas feststellen und nicht „in etymologischem Becherspiel ein Unbestimmbares mit dem andern müssig vergleichen will" (W. XI. 167 u.). Wir müssen indessen unsere Erwartungen auf eine dieser Bemerkung entsprechende Belehrung etwas herabstimmen. Es mag sein, dafs er zu genau wufste, was über die Lyrik zu sagen war, dafs er sich in einer zu grofsen Nähe und intensiven Beziehung zu seinem Gegenstande befand, um einmal eine für entfernter Stehende verständliche Sprache zu reden und anderseits eine durchweg einwandfreie Lyrik hervorzubringen. Das System HEBBEL's, der einseitig auf die Tragödie und Komödie zugeschnittene Pantragismus, mufste in seiner Anwendung auf die Lyrik versagen, und diesem Umstande haben wir wohl die verhältnismäfsig geringe Anzahl[1] der Betrachtungen über diese Dichtungsart zuzuschreiben, sowie deren Unbestimmtheit und Allgemeinheit. Wiederstrahl des Ewigen im Menschenherzen, Einbildung des Unendlichen ins Endliche, Wechseldurchdringung und Begrenzung des „Allgemeinen" und „Besonderen", das sind die Definitionen, denen wir begegnen, und welche oft mehr begrifflichen Spielereien, als scharfen Abgrenzungen und Bestimmungen gleichen.

[1] Als verhältnismäfsig gering ist die Anzahl der Bemerkungen in Anbetracht des hohen Wertes zu bezeichnen, den HEBBEL der Lyrik beimifst, und der sich schon darin äufsert, dafs er auf sein eigenes lyrisches Dichtertum das höchste Gewicht legte.

I. Aufgabe der Lyrik und subjektiver Charakter derselben.

Als beste Definition der Lyrik giebt Hebbel folgende an: „Die lyrische Poesie soll das Menschenherz seiner schönsten, edelsten und erhabensten Gefühle theilhaftig machen" (T. I. 112 u.); sie ist diejenige Form der Poesie, „worin das Herz seine Schätze niederlegt" (W. XI. 51 u.). Darum ist sie auch, weit mehr, als das Drama, der Nationalausdruck eines Volkes (W. XII. 51 m.), und darum mufs der lyrische Dichter harmonisch in der Volkspoesie aufgehen (T. I. 159 m.); jedes lyrische Gedicht soll seine eigene Atmosphäre mitbringen (T. I. 178 m.). In der Lyrik haben wir „das reine Element, um das alle Formen sich streiten" (W. XI. 167 u.), vor uns, und, wenn sie es auch nicht, wie das Drama, nur mit den Grundverhältnissen des menschlichen Lebens zu thun hat, sondern auch mit den „bunten Blasen der Erscheinung" spielen, bei diesen also verweilen darf (T. I. 322 m.), so wird sie doch als „das Elementarische der Poesie" bezeichnet, als „die unmittelbarste Vermittelung zwischen Subjekt und Objekt" (T. I. 319 u.). Alle ihre Gegenstände haben also eine direkte Beziehung zum Subjekt,[1] und, wenn die Objekte auch nebenher Beziehungen zu einander aufweisen, so werden diese gegen die jedesmal vorhandene Beziehung zum Subjekt in einer dominierenden Weise nicht aufkommen dürfen. Im Drama stand das Objekt gewifs auch in einer Beziehung zum Subjekt, d. h. schliefslich zu uns, aber die Beziehungen des Objekts zu andern Objekten, zum Ganzen, zur Menschheit, zur Idee, überwogen hier und gaben jener Dichtungsart einen objektiven Charakter. Mit andern Objekten, als mit einem eigenen, subjektiven Gefühl, hat die Lyrik überhaupt nichts zu thun; jedes Gedicht ist,

[1] Hierauf mag es auch beruhen, dafs schlechte Lyrik unerträglicher ist, als ein schlechtes Drama, wobei natürlich die Quantität des Gebotenen zu berücksichtigen ist, da jeder lieber fünf Minuten lang ein schlechtes Gedicht, als drei Stunden lang ein schlechtes Drama wird anhören wollen. In einem solchen Drama verlieren wir schliefslich allen Glauben an das Vorgeführte oder alles Verständnis dafür, es wirkt langweilig und offenbart nur noch das Unvermögen des Dichters, wodurch es unter Umständen lächerlich wird. Anders bei der Lyrik, wofern uns nicht derartig verschrobene Empfindungen zugemutet werden, die ein Eingehen und Verstehen ausschliefsen. Das Dargebotene rückt hier in eine grofse Nähe zu uns, drängt uns in eine persönliche Beziehung zu sich und weckt dadurch eine Teilnahme, die sich nicht ohne weiteres und sofort in Gleichgültigkeit auflöst; wir empfinden eine Art persönlicher, ästhetischer Beleidigung, das Ganze wirkt mehr wie eine Zudringlichkeit, als wie ein mifsglückter Versuch.

wie wir gleich sehen werden, ein inneres ethisches Ereignis, nicht, wie das Drama, ein äufseres. (Inneres und äufseres = innerhalb und aufserhalb des Dichterherzens sich abspielend.)

2. Reflexions- und Gefühlslyrik — Schiller und Goethe.

Hebbel unterscheidet zwei Arten der Lyrik, speciell der deutschen: Reflexions- und Gefühlslyrik, die er auch die „geistige“ und die „gemüthliche“ nennt (W. XI. 168 o.), erstere vornehmlich durch Schiller, letztere durch Goethe vertreten. Am vollkommensten entwickelt sich die Lyrik nur da, wo Gefühl und Reflexion gleichmäfsig und unzertrennt thätig sind, „wo der Stoff aus der Tiefe des Gemüths als ein eigenthümliches Gefühl aufsteigt, und die Reflexion die einrahmende Form erzeugt“ (W. XII. 51 u.). Beide, Gefühl und Reflexion, haben in der Phantasie ihre Wurzel, sie bedürfen auch eines schöpferischen Aktes der Phantasie, um nicht in leere Abstraktion (Reflexion) und nüchterne Prosa (Gefühl) auszuarten, denn ein blofser Gedanke ist ebensowenig ein Gedicht, oder der Keim zu einem solchen, als „jedes Juchhe und jedes Oweh“, mag es auch seine Entstehungsgeschichte und Wahrheit darthun. Der schöpferische Akt der Phantasie hat nun den allgemeinen Gedanken zu individualisieren und das subjektive Gefühl zu generalisieren. So generalisiert Goethe sein besonderes Gefühl, er eröffnet, wie Hebbel es näher bezeichnet, Perspektiven mit unendlichen Spiegelungen, d. h. er generalisiert, jedoch schliefsen sich seine Gedichte immer darum eng an die von ihm nicht ohne Grund so hoch gepriesene Gelegenheit an, „weil er den Standpunkt möglichst scharf fixieren mufs“, weil er eben sein zu generalisierendes, individuelles Gefühl, das der Gelegenheit, der Umgebung, den Zuständen unmittelbar entspringt, nicht verlieren darf.

Schiller hingegen individualisiert sein Allgemeines, „den philosophischen Gehalt, der ihm allerdings immer vorschwebt“, dadurch, dafs er ihn nicht als einen schon errungenen, fertigen, vor uns ausbreitet, sondern uns sein Kämpfen um ihn, seine Abhängigkeit von ihm in allen Stadien vorführt. So treffen beide, sagt Hebbel, von verschiedenen Seiten ausgehend in der Mitte des Weges zusammen (W. XI. 168/9); hier wie dort aber haben wir ein Wechselspiel von Gefühl und Reflexion (W. XI. 171 u.).

In Goethe's Poesie der süfsesten Unmittelbarkeit, so heifst es weiter, mischen sich die härtesten, realistischen Züge; im Himmel

angekommen, zieht er die Leiter, auf der er ihn erklomm, nach und zählt ihre Sprossen vor.[1] Diese Sprossen, diese realistischen Züge, sind die Grundlagen seines individuellen Gefühls, sind dessen Elemente und Details, die Zustände, die er generalisiert, verallgemeinert, allen zugänglich macht, was durch das Bild des Himmels ausgedrückt ist.

Schiller anderseits flöfst das Gefühl ein, als ob sich zwischen den „goldenen Wolken“, auf denen er wandelt, noch säen und ernten liefse, d. h. er individualisiert den allgemeinen Gedanken, von dem er ausgeht, führt uns von diesem allgemeinen Gedanken, dessen wir teilhaftig sind, in seine eigenen, individuellen Modifikationen desselben und erreicht, wie Hebbel sagt, sein Ideal nicht durch „Nihilirung“, sondern durch Verklärung des natürlichen Zustandes, zu welcher er auf ethischem Wege gelangt, „durch simples Zurückgehen auf's Gesetz, in welchem Sollen und Können denn doch zuletzt auch zusammenfallen“[2] (W. XI. 171 o. m.).

3. Gefühl und Reflexion als Stoff und Form der Lyrik.

Es müssen also Gefühl, als Stoff, und Reflexion, als Form der Lyrik, zusammenkommen.

Die Reflexion, unter der nach Hebbel nicht nur der „analysirende“ oder „wiederspiegelnde“ Gedanke verstanden werden darf, ist gleich mit dem Bewufstsein da, welches, als Allgemeines, jedes Besondere abgrenzt und ihm die Form giebt, indem es ihm nicht gestattet, sich unverhältnismäfsig auszudehnen (W. XII. 51 u.). Das Allgemeine ist also immer der Gedanke, die Reflexion, das Bewufstsein; das Besondere, Individuelle ist immer das Gefühl. Indem wir uns eines Gefühls bewufst werden, geben wir ihm Form. Dies gilt nun von jedem Gefühl, also auch von dem allergewöhnlichsten und trivialsten; wir werden uns daher von jenem schöpferischen Akte der Phantasie eine klare Vorstellung machen müssen, um zu einer Erklärung zu gelangen, denn die Angabe, dafs ein Allgemeines ein Individuelles begrenzen soll, und dafs ein lyrisches Gedicht da ist, sobald ein Gefühl sich durch den Gedanken im Bewufstsein scharf

[1] Der von Hebbel mit höchstem Lobe bedachten Lyrik Uhland's wird nachgerühmt, dafs ihr „durchaus zergliedernde Darstellung der Gemütsregung zu Grunde liege“ (T. I. 82 u.).

[2] Eine solche ethische Verklärung (pantragisch gefafst), mit der Kant's kategorischer Imperativ, auf den hier angespielt wird, nichts zu thun hat, bedeutet für Hebbel immer ein Auflösen ins Allgemeine (Generalisieren).

abgrenzt (T. I. 224 o.), erklärt an und für sich nichts. Es ist indessen zu bedenken, dafs HEBBEL schreibt: „Das erwachende Bewufstsein gränzt als Allgemeines jedes Besondere ab und giebt ihm, indem es ihm nicht verstattet, sich unverhältnifsmäfsig auszudehnen, die Form" (W. XII. 51 u.). Dafs ein Allgemeines als solches die Eigenschaft besitzt, ein Besonderes abzugrenzen und ihm Form zu geben, das ist eine äufserst vage und kaum ohne weiteres aufzustellende Behauptung; fafst man aber das „Allgemeine" pantragisch, so wird der Sinn der angeführten Sentenz ein anderer und sogleich verständlich. In der Tragödie empfängt jedes Besondere, d. h. jede Vereinzelung, durch das Allgemeine, durch seinen Zusammenhang mit ihm, Form: sie wird auf dasjenige Mafs reduciert, sie erfährt diejenigen Beschränkungen, die durch die Forderungen des Allgemeinen, der Idee, der Menschheit, geboten sind und die die Vereinzelung zur Komponente des herzustellenden ethischen Zustandes erheben. Die für diesen Zustand geeignete Beschaffenheit, die als bestimmte Beschaffenheit oder als ablaufendes, dem Gange der Korrektur sich einfügendes Geschick gedacht werden kann, ist Form.[1] Dasjenige Allgemeine, welches einem Besondern, einem Individuellen in der Lyrik Form giebt, ist die Reflexion, und zwar keine andere, als die pantragische Reflexion des Dichters. Durch sie wird das individuelle Gefühl zu einem dem ethischen Ideal gegenüber möglichen und berechtigten, eben weil der pantragisch reflektierende Dichter sich mit diesem Ideal in Einklang befindet. Dafs das Gefühl nicht in nüchterne Prosa und die Reflexion nicht in leere Abstraktion ausarte, dazu verhilft der schöpferische Akt der Phantasie. Die künstlerische Phantasie ist aber nach HEBBEL dasjenige Organ, das die Tiefen der Welt umfafst, die allen anderen Fakultäten unzugänglich sind (T. II. 562 m.); auf dem Wege geheimnisvoller Naturinspiration vermittelt sie die Einsicht in den pantragischen Zusammenhang der Dinge,[2] sie gestaltet das ethische Ideal am reinsten.[3] Dieser Akt der Phantasie generalisiert das Individuelle, d. h. er erhebt das Gefühl zu einem universell bedeutsamen, und er individualisiert das Allgemeine, d. h. er läfst die pantragische Reflexion in einen bestimmten individuellen Zustand hinabsteigen: in allem Besondern tritt die Gegenwart der Idee

[1] Vgl. 5. Teil.

[2] Vgl. 4. Teil D. (Die künstlerische Thätigkeit.)

[3] Vgl. HEBBEL's Äufserung an UECHTRITZ, in der er seiner „ethisch-reinen, die Selbstcorrectur der Welt abspiegelnden" Gedichte gedenkt (Br. II. 243 m.).

hervor, ohne daſs das Besondere darum seine Eigenart verliert. Um es nochmals hervorzuheben: die Reflexion ist das Allgemeinste und giebt die Form, das besondere Gefühl giebt den Gehalt. Wenn HEBBEL gelegentlich einmal das Gegenteil behauptet und sagt, daſs das Allgemeinste den Gehalt und das Individuellste die Form gebe (T. I. 217 o.), so ist dies kein Widerspruch: das die Form verleihende Individuellste ist die pantragische Reflexion des Dichters im Gegensatz zu den den Gehalt gebenden allgemeinsten Gefühlen, die jedem zugänglich sind, und die durch die Reflexion des Dichters Form erhalten. HEBBEL lehrt auch, daſs die innere Form durch Individualisieren erreicht wird (T. I. 85 u.), wobei eben zu berücksichtigen ist, daſs der Individualisierende kein anderer ist, als der pantragisch reflektierende Dichter selbst.

Wie man sieht, laufen die gegebenen Bestimmungen im Grunde immer wieder auf dasselbe hinaus und ihre äuſsere Verschiedenheit hängt von dem Entschlusse HEBBEL's ab, die Sache „so oder so“ anzusehen. Dieses Operieren mit allgemeinsten Begriffen, dieses ewige Durcheinanderjagen derselben, ist ein sich Drehen im Kreise.

Die Form hat nach HEBBEL nie einen Mangel, der nicht vom Inhalt, und dieser hat nie einen Mangel, der nicht vom Dichter ausginge. Daſs der Inhalt einen „Mangel“ hat, bedeutet, daſs er von vornherein ein dem ethischen Ideal nicht angemessener ist, was eben am Dichter selbst liegt. Der Dichter soll ferner seinen Gegenstand haben, nicht hinter ihm herjagen, er soll sich durch ihn, nicht für ihn begeistern (W. XII. 43. m. u.). Das heiſst soviel, als daſs er mit seinem Gegenstande innig verschmolzen sein soll, daſs ein lyrisches Gedicht nicht „gemacht“ werden kann, sich nicht konstruieren läſst.[1] „Der Odem des Schaffens ist das erste Aufathmen eines geheimniſsvollen Lebens, das sich selbst verstehen lernt, und die Form ist das klare, himmlische Augen-Öffnen dieses Lebens“ (ibidem). Damit ist wieder ausgesprochen, daſs die Lyrik die unmittelbarste Vermittelung zwischen Subjekt und Objekt ist: das geheimnisvolle Leben soll „sich selbst verstehen“ lernen, nicht

---

[1] Vgl. W. XI. 168 m. u.

„Wenn Dich ein menschlicher Zustand erfaſst hat und Dir keine Ruh läſst, und Du ihn aussprechen, d. h. auflösen muſst, wenn er Dich nicht erdrücken soll, dann hast Du Beruf, ein Gedicht zu schreiben, sonst nicht“ (T. I. 85 o.). „Auflösen“ heiſst hier soviel, als in Beziehung setzen zur Idee, zum Allgemeinen.

Vgl. meine Ausführungen über das Befreiende der innern Form.

verstanden, nicht demonstriert werden: künstlerisches Darstellen ist „kein Brückenschlagen zwischen Subjekt und Objekt“ (W. XII. 43 u.). Hat das geheimnisvolle Leben sich selbst verstehen gelernt, so hat es Form, d. h. Beziehung auf das Weltganze, auf die Idee, was sehr wohl durch das „himmlische“ Augen-Öffnen angedeutet sein kann. Wir können hier ein förmliches Analogon zum Werde- und Schöpfungsprocefs überhaupt konstatieren: im Individuellen erkennt, begreift das Ewige, die Idee, sich selbst, indem das Individuelle sich selbst als Glied des Ganzen verstehen lernt.[1] Dadurch, dafs die Idee das Individuelle setzt, begrenzt sie es zugleich, giebt ihm Form; diese kann keinen Mangel haben, wenn der Inhalt keinen Mangel hat; der Inhalt ist individuell modificierte Idee; dieser Inhalt wieder kann keinen Mangel haben, der nicht vom Dichter ausginge; der Dichter vertritt also die Stelle der Idee. Darum wird auch gesagt, dafs der Lyriker streng auf die „innerliche Symbolik“ verwiesen ist, sein Gegenstand ist nicht die Welt selbst, sondern „der Wiederstrahl der Welt in Geist und Gemüth“ (W. XII. 43 u., 44 o.). An Tieck's Lyrik wird getadelt, dafs sie die Natur durch Darstellung ihrer äufseren Erscheinung ohne das Medium des vermittelnden Menschengefühls auszusprechen suche (T. I. 82 u.). Mit der äufserlichen Symbolik, mit der Welt selbst, hat es der Dramatiker zu thun. Damit kommen wir wieder auf den subjektiven Charakter der Lyrik, darauf, dafs sie das „Elementarische“ in der Poesie genannt wurde. Gefühl, sagt Hebbel, ist das unmittelbar von innen heraus wirkende Leben; die Kraft, es zu begrenzen und darzustellen, macht den lyrischen Dichter (T. I. 16 u.). Das Dargestellte, das Gedicht, ist dann der Wiederstrahl der Welt in Geist und Gemüt, im Subjekt, im pantragisch geklärten Dichterherzen bezw. Dichtergehirn. Beim Drama ist das Dargestellte nicht ein Bild dieses Wiederstrahles, sondern der Welt selbst.

4. Das Geheimnisvolle in der Lyrik und „die dunkle Kraft des entziffernden Wortes“. Hinweisung auf das Epos.

Indessen kommen wir durch keinerlei Betrachtung zu einem klaren Bilde der Welt, des Lebens, des Alls, der Idee. Eine zu

[1] Vgl. Hebbel's Ausspruch, dafs alle Geschöpfe der Natur Zungen sind, mit denen diese sich selbst schmeckt (T. II. 228 o.). (Erst in der Mensch gewordenen Natur schmeckt diese sich selbst nicht mehr, sondern lernt sie sich verstehen.)

begreifende Weltordnung, hatte Hebbel gesagt, wäre unerträglicher, als diese, nicht zu begreifende; das Geheimnis ist das Letzte, ist das Lebenselement der Kunst; die Idee ist das Unklare, das Rätselhafte. So kann und soll auch das in der Lyrik Gebotene nicht restlos in sich aufgehen, es soll unermeſslich sein, ein Geheimnis muſs übrig bleiben. Die höchste Wirkung der Kunst findet Hebbel nur dann, wenn die Kunst nicht fertig wird, läge das Geheimnis auch nur „in der dunkeln Kraft des entziffernden Wortes“;[1] aus der Auflösung des Rätsels muſs ein neues Rätsel hervorgehen. Das „Didaktische“ und „Beschränkt-Sittliche“ gehört nicht in die Lyrik, „weil es in der Idee den Widerstreit[2] ausschlieſst, weil es nichts gebären kann, als sich selbst“ (T. I. 93 m.). „Wehe dem Dichter,“ so schreibt er an Elise, „dessen Werk man im gemeinen Verstande capiren kann!“ „Jedes wahre Kunstwerk ist unendlich und wirkt das Unendliche“ (Br. I. 39 o.). Also auch hier muſs, wie bei der Tragödie, der unendliche Abgrund des Lebens eröffnet werden, wir müssen vor eine ungeheuere Perspektive geführt werden, nicht vor ein korrektes Resultat, vor einen glatten Abschluſs. Zwar wird in der Lyrik meistens das Alte, längst Bekannte, wiederholt, aber durch das Bekannte soll uns diejenige untrennbare Harmonie in klarem Lichte aufgehen, die zwischen „den ewigen, den Fundamentalgefühlen in unserm Innern und den Erscheinungen in der Natur besteht“ (T. I. 95 m.). „Die lyrische Poesie soll das Menschenherz seiner schönsten, edelsten und erhabensten Gefühle theilhaftig machen“ (T. I. 112 u.). Was der Unterschied zwischen schönen, edeln und erhabenen Gefühlen ist, wird uns übrigens nie mitgeteilt, wie denn Hebbel auf die Modifikationen des Schönen, die fünf, am Schluſs des zweiten Teils zusammengestellten ausgenommen, nicht eingeht. Die Vermittelung dieser Gefühle schlieſst diejenige des Geheimnisvollen, Unergründlichen, Rätselhaften nicht aus. Wie beim Drama, soll die Darstellung zwischen dem Bewuſst-Unbewuſsten gehalten werden; die Lyrik giebt das Leben nicht reflektierend zurück, wie das Epos, sondern stellt es als werdend und zugleich geworden dar (T. I. 245 u.). Dabei läſst sich nun freilich etwas Bestimmtes gar nicht denken, und wenn man einem lyrischen Dichter zurufen würde: „Halten Sie

[1] Ein gutes Beispiel hierfür giebt Hebbel's „Nachtlied“ (W. VII. 21).

[2] Durch diesen Widerstreit wird ermöglicht, daſs etwas Form empfängt, pantragisch wird, sich ethisch gestaltet; das Didaktische würde keinen innern Lebensproceſs darstellen.

die Darstellung zwischen dem Bewufst-Unbewufsten und stellen Sie das Leben als werdend und zugleich geworden dar," so ist es sehr fraglich, ob er darin eine fruchtbringende Belehrung erblicken würde. Es ist, in Bezug auf die Forderung an die Darstellung, hier an das zu erinnern, was über die Behandlung des Geheimnisvollen im Drama gesagt worden ist. Aber auch im Drama wird das Leben als werdend und zugleich geworden dargestellt (ibidem; vgl. T. I. 140 m.); geworden ist es, wenn wir es nach erfolgter Korrektur in seiner Totalität überblicken, aber auch während des Ganges der Korrektur nach den einzelnen Stadien derselben ist es als geworden zu bezeichnen, da, wie erwähnt, unter Form (was Form hat, ist immer „geworden") nicht allein ein bestimmter Zustand, sondern auch ein dem korrektiven Verlauf sich einfügendes Geschick verstanden werden kann. Werdend und zugleich geworden ist das Leben in der Lyrik, weil es im Werden, im „Augen-Öffnen", sich selbst begreifen lernt; es wird nicht tragisch korrigiert, sondern gewinnt gewissermafsen an sich selbst Form, da der Dichter die Stelle der Idee vertritt, sein Reflektieren diejenige der Korrektur, und da Gefühl und Reflexion von ihm ausgehen. Diese Letztern sind nicht als aneinanderprallende Ideenfaktoren zu bezeichnen; das Gefühl begreift sich selbst, indem es sich in der Reflexion spiegelt, dadurch ist es bereits „geworden"; jeder Schritt vorwärts läfst es werden und zugleich „geworden" sein. Es wird in der Lyrik alles verinnerlicht: wenn wir auch schliefslich von einer Vereinzelung (Gefühl) reden können, so wird der korrektive Betrieb doch keineswegs durch eine andere Vereinzelung geleitet und durch einen gegenseitigen Vernichtungskampf in Scene gesetzt, sondern das Gefühl steht allein der Idee (Reflexion) gegenüber und gelangt dadurch, dafs es sich in ihr bespiegelt, zum Verständnis seiner selbst und zur Harmonie mit ihr, wodurch der eigentlich korrektive Charakter verloren geht und der ganze Vorgang zu einem innerlichen ethischen Ereignis wird. Hebbel bezeichnet dementsprechend das Lied als ein dem Herzen abgelauschtes Selbstgespräch (W. XII. 44 o.), wobei wir unter „Herz" eine Vereinigung von Gefühl und Reflexion zu verstehen haben. Das in der Lyrik dargestellte Leben selbst ist der Wiederstrahl der Welt in Geist und Gemüt, vor unsern Augen gewinnt es Form und Gestalt, es wird und wirkt als Gewordenes innerhalb des Unbegrenzten, des grofsen Lebenszusammenhanges. Aus diesem kam es hervor, aus ihm wurde es herauskrystallisiert, aber es darf nie vollständig von ihm abgelöst sein und beziehungslos

zu ihm erscheinen. Es wird die Sache jenes schöpferischen Aktes der Phantasie sein, Gefühle und Gedanken so mit einander zu verbinden, daſs sie diesen Anforderungen genügen. Während das Drama durchaus die Grundverhältnisse ins Auge zu fassen hat, innerhalb welcher alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, so dürfen Lyrik und Epik hin und wieder mit den bunten Blasen der Erscheinung spielen (T. I. 322 m.). Es wird ihnen also diejenige fundamentale Koncentration mangeln, welche die Darstellung des „Lebensprocesses an sich" erfordert. Dramatiker und Lyriker haben ihre Darstellung zwischen dem „Bewuſst-Unbewuſsten" zu halten und das Leben als werdend und geworden darzustellen. Dem Epiker fällt die leichtere Aufgabe zu, das Leben „reflectirend" zurückzugeben (T. I. 245 u.); in einem pantragischen Spiegel wird er das Leben in seiner Breite und mit allen Einzelheiten vorführen. Vermutlich wird auch nicht erfordert sein, daſs jedes Ereignis im Epos ein notwendiges Stadium im Gang der Korrektur bedeute, das pantragisch Schematische und Geschlossene des tragischen Vorganges wird hier eher wegfallen dürfen, und wegen der dem Epos eigenen gröſseren Umfassungsfähigkeit werden Vorgänge behandelt werden dürfen, in denen der korrektive Betrieb aufgelockerter erscheint, d. h. über gröſsere Flächen ausgedehnt ist. Hebbel's Äuſserungen über das Epos sind indessen so wenig zahlreich und derartig zwischen dem „Bewuſst-Unbewuſsten" gehalten, daſs es unmöglich ist, aus ihnen den Grundriſs einer Theorie zu konstruieren. Zu erwähnen ist noch die Forderung, daſs sich das Epos durchaus nicht ins Detail verlieren und über diesem die Träger desselben und das Walten des Geschickes vergessen soll (W. XII. 59 u., 60 o.). Auch hier soll der Mensch in allen Lebensäuſserungen als Produkt seiner Zeit und seines Volkes erscheinen und nichts Unnatürliches an sich haben (ibidem 60—61 m.).

5. Das Zuständliche und seine Behandlung.

Das lyrische Gedicht darf keine Breite haben (W. XII. 29 m.), das Zuständliche ist die Hauptsache (W. XII. 64 o.), und jedes Abschweifen und Verweilen beim Nebensächlichen läſst uns das Zuständliche verlieren, Breite verwirrt in den meisten Fällen. Das Zuständliche, ein bestimmter Zustand, kann mit wenigen Worten gegeben werden und getroffen sein; trifft nun das Verweilen beim Detail den gegebenen Zustand nicht auch vollständig, so wird das erste scharfe, klare Bild sogleich getrübt und verwischt. Es giebt

Gedichte, in denen uns aus den Zeilen plötzlich und aufs deutlichste ein Zustand bestimmtester Art entgegentritt, wir werden unmittelbar in ihn versetzt, können aber ebenso leicht und rasch, schon durch ein einziges, unpassendes Wort, aus ihm herausgeworfen werden. Selbstverständlich kann es dem Dichter gelingen, ihn in der Folge wieder zu erzeugen. Denselben Zustand immer wieder von einer neuen Seite zu beleuchten, ihn immer wieder aus neuen Bestandteilen herzustellen und genau zu treffen, dazu mit dem denkbar geringsten Aufwand von Worten, darin hat, nach meiner Auffassung, GOETHE das fast Unerreichbare und Staunenswerte in seinem Lied an den Mond geleistet; es erweckt den Eindruck, als hätte es nur durch ein Wunder zu Stande kommen können. Breite des Gedichtes scheint in der Schwäche des Dichters ihren Ursprung zu haben; ein Zustand mufs plötzlich gegeben sein, zwischen den Worten und Klängen auftauchen, aber er ist nicht mit Gewalt, d. h. durch Genauigkeit und Breite zu erzwingen, oder gar durch Überladung und Anhäufung ausmalender Worte. Auf das Auftauchen des Zuständlichen mögen die Worte HEBBEL's ebenso bezogen werden können, wie auf das Häfsliche, dafs die Linie des Schönen haarscharf sei und nur um tausend Meilen überschritten werden könne; „das Geringste ist Alles", fügt er hinzu[1] (T. I. 7 m.). Es ist dies vielleicht darum anzunehmen, weil er sich in der Zeit, zu der er diese Bemerkung niederschrieb, wie die Tagebücher zeigen, vorwiegend mit der Lyrik beschäftigt hat. Dichten ist gesteigertes Leben (W. X. 189 o.), jedes Gedicht soll seine eigene Atmosphäre mitbringen (T. I. 178 m.) und eine gewisse Einseitigkeit und Übertreibung des individuellen Bestandteils aufweisen (W. X. 189 o.).

Dafs das Zuständliche mit dem Individuellen, also Stofflichen, zusammenfällt, zeigt eine Bemerkung HEBBEL's über Gedichte von OEHLENSCHLÄGER:

„Folgende Schilderung verdient die Mühe des Abschreibens:

„Da stürzt' ich mich der Herrlichen zu Füfsen
Und fragte: Mädchen liebst du mich?
Willst du das Leben mir versüfsen?
Sie flüsterte: ich liebe dich.

[1] Damit wäre das Problem lediglich (wiewohl nur einseitig) fixiert. In gewissem Sinne kann das auch von der pantragischen Theorie der Tragödie gelten. (Vgl. die Schlufsbemerkung zum ersten Abschnitt des Anhanges.)

Da schlug im Baume plötzlich Philomele,
Ich lag an ihrer Brust entzückt;
Sie drückte — wie ein Mädchen drückt,
Nicht stark, doch fühlt' ich es tief in der Seele."

Hier haben wir den Genius mit allen seinen Brüdern. Nirgends eine Lokalfarbe, und wenn, so hat das Leben sie aufgedrungen und der Poet bringt sie an, wie der Hottentot seinen Schmuck, in der Nase, oder in den Ohren. Es ist freilich wahr, Herr Professor, so lange die Welt steht, thun Mädchen, die ihre Liebe gestehen, dasselbe, aber Jede thut das Nämliche auf andere Weise, und des Dichters Aufgabe ist's, das Besonderste aus dem Allgemeinsten heraus zu fühlen, umgekehrt auch das Allgemeinste aus dem Besondersten" (T. I. 51 m.). Noch eine Bemerkung Hebbel's über eine Art des Zuständlichen sei angeführt: „Es giebt Augenblicke, wo der Mensch durch That oder Wort sein Innerstes und Eigenthümlichstes ausdrückt, ohne es selbst zu wissen; die Kraft des Dichters hat sich in ihrer Erfassung zu bethätigen. Dies ist es, was Heine unter Naturlauten und Goethe unter Naivität versteht" (T. I. 75 o.).

6. Ausscheidung des Abstrakten.

Vor der „Intimität mit dem absoluten Gedanken" hat sich die Lyrik zu hüten, wenn auch nicht der Dichter; dieser soll seine Stellung zum Universum begreifen, soll „den Abgrund, in dem alle Farben verlöschen", durchwandeln, sich dann aber wieder ganz der bunten Erscheinung hingeben, von der „unheimlichen Folie des Lebens" zwar wissen, sie aber nicht in seinen Schöpfungen in einen goldenen Rahmen schlagen (W. XI. 230 m. u.). Eine ganz aufserordentliche „Intimität mit dem absoluten Gedanken" finden wir in Hebbel's philosophischen Sonetten, die demnach nicht zur Lyrik Hebbel's zu rechnen sein würden, obwohl ich diese Frage damit nicht im Sinne Hebbel's entscheiden will.

Die Politik gehört nicht in die Lyrik;[1] es giebt, sagt Hebbel, gar nichts Abstrakteres, als das Besingen der Freiheit, des Vaterlandes u. s. w., Gesinnungen machen noch keinen Poeten (W. XI. 231 m.). Man wird dem unbedingt beistimmen müssen, auch abgesehen davon, dafs es sich aus dem bisher Gesagten ergiebt; patriotische Ergüsse und dergleichen wirken darum oft künstlerisch

[1] Ebenso Br. N. I. 146 m.

um so peinlicher, als man sie um ihrer guten Gesinnung willen nicht direkt ablehnen kann.[1]

7. Das Gedankenhafte in der Lyrik.

Hebbel spricht über die durch ein Gedicht zu vermittelnde Harmonie zwischen den ewigen Fundamentalgefühlen in uns und den Erscheinungen der Natur und fügt hinzu: „dagegen Gedanken — nun, Gedanken sind auf anderthalb Stunden neu" (T. I. 95 m.).

Es giebt bestimmte Gefühle, die mit gewissen Zuständen gegeben sind; diese Gefühle können aber auch auf Umwegen erreicht werden, es können derartig entlegene und qualificierte sein, daſs wir erst durch längere Gedankenreihen, durch die der Dichter uns führt, zu ihnen gelangen können. Ist der Weg, den er einschlägt, wenigstens überraschend und originell, so werden wir ihm mit Spannung folgen, aber gerade dadurch wird unser Interesse absorbiert, und wenn die letzte Steigerung, die zum Ziele führt, nicht gegen die Teilnahme an den Mitteln, es zu erreichen, aufkommt, ja diese nicht verschlingt, so wird der Gesammteindruck kein einheitlicher sein; der Apparat des Dichters steht im Vordergrund, haben wir ihn begriffen, so hört er, wie alles, was wir begriffen und eingesehen haben, auf, neu für uns zu sein, was bei wirklichen, echten Gefühlen, die nicht begriffen werden können, nie der Fall ist; sie brauchen uns zwar nicht mehr neu zu sein, aber sie werden nicht alt, sie bleiben nicht, wenn auch mehrmals erlebt, wie etwas Erledigtes, neben uns liegen. Darauf, daſs der Apparat des Dichters im Vordergrunde steht, mag es beruhen, daſs wir viele Dichtungen zum ersten Male mit groſsem Interesse lesen, aber gar keine Neigung verspüren, sie abermals zur Hand zu nehmen. Öfter ist dies naturgemäſs bei Romanen der Fall, weil dem Apparate des Dichters hier eine weitaus umfangreichere Bethätigung möglich ist, aber es kommt auch bei Gedichten vor, die dann zuviel von dem enthalten, was „nur für anderthalb Stunden" neu ist. Steigern wird sich diese Erscheinung, wenn uns nur Gedanken mitgeteilt werden, d. h., wenn das ganze Gedicht einem netten Einfall, etwa dem Entdecken einer originellen Beziehung oder einem geistreichen Vergleich seine Entstehung verdankt, oder wenn uns gar philosophische Deduktionen vorgetragen

[1] Über ein eigenes politisches Gedicht schreibt Hebbel an Gustav Kühne, es sei nach seiner Theorie kein Gedicht, läſst es aber als ernste Mahnung an seine Zeit wiederum gelten (Br. I. 426 o.).

werden. Das echte Gedicht, sagt HEBBEL, hat mit dem sogenannten Gedanken, der immer nur ein Verhältnis zwischen den Gegenständen, nicht aber das Innerste der Gegenstände selbst ausdrückt, nichts zu thun (Br. I. 61 u.). Beim Vorherrschen des Gedankenhaften wird das Individuelle, Zuständlich-Geschlossene, dem Gefühl Erfafsbare und zu einem lebhaften Empfinden Zwingende sehr schwer herzustellen sein. Es habe, sagt HEBBEL, des Talentes eines SCHILLER bedurft, um theoretisierend die kühne Reaktion gegen die echte Lyrik zu beginnen, statt der Melodieen, Vernunftschlüsse und philosophische Systeme abzuspielen und dennoch, selbst auf dem Wege der Unnatur, die Wirkung nicht zu verfehlen (W. XII. 24 m.). „Nichts ist erklärlicher," heifst es ein anderes Mal, „als dafs SCHILLER's Schule sich nicht halten konnte; eben weil seine ungeheure Subjektivität, die eine ganze Welt von philosophischen Ideen in sich aufgenommen hatte, erforderlich war, um seine Gedichte vortrefflich zu machen" (T. I. 9 m.).

8. Vermeidung von Trivialitäten.

Es giebt „gangbare und allergemeinste Empfindungen", deren sich die auf einem gewissen Höhepunkte angelangte Lyrik enthalten soll (W. XII. 25 o.); es mufs also ein Mittleres zwischen Trivialem und Gesuchtem gefunden werden. Er führt ein Gedicht von F. FERRAND an, in dem das Verhältnis zu einem noch kindlichen Mädchen behandelt wird, dem der Dichter unverstandene Küsse gab, die aber der älteren Schwester dieses Mädchens galten. Nachdem diese nun gestorben ist, sieht der Dichter die jüngere Schwester wieder, die inzwischen herangewachsen ist und ihrer verstorbenen Schwester gleicht. Der Dichter gedenkt nun der verflossenen Zeit, der Verstorbenen, und schliefst das Gedicht mit den Versen:

— — — — — — — —
„Ich meine träumend, sie zu sehn.
Aus deinem Auge seh ich winken
Der Jugend hellen Liebestraum —
Ich könnte dir zu Füfsen sinken
Und küssen deines Kleides Saum!"

Damit ist, sagt HEBBEL, allerdings alles zu Ende gebracht, aber in ein pures Nichts aufgelöst. „Die arme Idee!" Die Trivialität beruht also hier darauf, dafs das allumfassende, geheimnisvolle Element der Lyrik nicht genügend hervortritt, dafs das Gegenständ-

liche sich gewissermaſsen in sich selbst tot läuft, ohne auf etwas besonders Wertvolles oder Tiefes hinauszuweisen, womit jedoch das „Sublime“[1] nicht zu verwechseln ist.

9. Der lyrische Humor.

Nimmt die Reflexion die Gestalt des Witzes an und kommt dadurch in einem geklärten Gemütszustande der Dualismus zum Ausdruck, das vergebliche Ringen des Ideals nach Gestaltung, so entsteht der lyrische Humor (W. XII. 52 o. m.), für den Hebbel, bei Gelegenheit einer Besprechung des Buches der Lieder von Heine, dessen bekanntes Gedicht „Mein Herz, mein Herz ist traurig“ (Buch der Lieder, die Heimkehr, Nr. 3) anführt. Was gewöhnlich lyrischer Humor genannt wird, ist „ein leeres Product der Ohnmacht und der Lüge“. Es bedarf eines geklärten Gemütes, um den echten lyrischen Humor hervorzubringen, welcher keine Karrikatur des Ideals zeichnet, sondern Resignation atmet, in der jedoch ebensoviel Verzweiflung aber weniger Trost, als in der erschütterndsten Tragik liegt.

Wahrheit des Stoffes und der Form, zwingende Gestaltung des Zuständlichen, welches, durchaus überzeugend, dem letzten Umschlag ins Nichts zutreiben muſs, sind hier um so unerläſslicher, als der Humorist viel leichter in die Gefahr kommt, den Vorwurf der Unwahrheit zu hören, als der ernste Dichter, wie Hebbel auch hervorhebt.

Im Übrigen sei auf das über den Humor bereits Gesagte verwiesen.

Erwähnen will ich noch, daſs die genannte Besprechung des Buches der Lieder sehr viel Anerkennendes für Heine enthält, insbesondere ist vieles darin getadelt, was Heine lobenswerter Weise vermieden hat. Die Besprechung ist 1841 erschienen (W. XII. 3 o.). Im Mai 1838 schreibt er im Tagebuch, Heine's Dichtmanier, besonders seine neue, sei das Produkt der Ohnmacht und Lüge, und wirft ihm, speciell in dem, was den Humor anlangt, gerade das vor, worüber er ihn drei Jahre später als erhaben preist (W. XII. 52 o. m.), und fast in den nämlichen Ausdrücken (T. I. 97 o.).

[1] „Das Sublime ist in der Kunst dasselbe, was die Consequenz-Macherei in der Wissenschaft ist. Es paralysirt und vernichtet, indem es zu potenziren und zu steigern glaubt“ (T. II. 442 u.).

10. Der Reim.

Wenden wir uns schliefslich noch einer kurzen Betrachtung der höchst merkwürdigen Ansichten Hebbel's über den Reim zu.

„Dafs der verwandte Gedanke durch einen verwandten Klang ausgedrückt wird, ist wunderbar und erregt die Empfindung einer vorher bestimmten, unauflöslichen Harmonie zwischen Stoff und Form also das, was die Dichtkunst einzig und vor Allem erstrebt. Dies ist die grofse Bedeutung des Reims" (T. I. 101 m.). Dies setzt voraus, dafs sich reimende Verse verwandte Gedanken enthalten, oder wenigstens, dafs innerhalb solcher Verse nicht zu etwas vollständig Neuem übergegangen wird. Sicherlich eine sehr beachtenswerte Forderung. Die Ansicht, dafs dadurch eine Harmonie zwischen Stoff und Form zum Bewufstsein kommt, erscheint, wenn man unter Stoff und Form das versteht, was wir bisher damit bezeichneten, etwas weit hergeholt, da man zunächst nur an eine Harmonie zwischen dem poetischen Gedanken und seiner sprachlichen Verkörperung denkt. Es ist indessen noch eine andere Erklärung möglich. Die durch die Forderungen des Allgemeinen modificierte Beschaffenheit eines Individuellen ist dessen Form; das Individuelle selbst, welches noch korrektiv bearbeitet werden soll, ist der Stoff. „Stoff ist Aufgabe Form ist Lösung" (T. I. 132 u.), was ohne weiteres verständlich ist. Die Harmonie zwischen Stoff und Form ist ein notwendig zu erreichender Zustand, dessen universelle Verwirklichung das Ende und Ziel der Welt ist. Als partiell verwirklicht können wir diesen Zustand in jedem Kunstwerk bezeichnen, welches eben dadurch zum Symbol des Monadenreiches erhoben wird. Da nun Gott (nach unserer Definition gefafst) mit der wirklichen zugleich alle möglichen Welten übersieht (W. I. 244 o.), so kann jeder monadenhafte Zustand als im göttlichen Geiste präformiert liegend gedacht werden, und, da jedes Kunstwerk einen solchen Zustand thatsächlich herstellt, auch jedes Kunstwerk, also auch jedes Gedicht. Man erinnert sich des schon angeführten Wortes Hebbel's, dafs, wenn im All einmal alles Mittelpunkt gewesen ist, und das All sich nach allen Möglichkeiten durchgenossen hat, die Welt am Ende ist (T. II. 76 o.). Alle diese Möglichkeiten liegen präformiert im göttlichen Geiste, jede von ihnen besteht in der Harmonie zwischen Stoff und Form, in jeder erscheint ein Individuelles als ein am Ewigen und Einen hervortretendes und von ihm unzertrennliches Farbenspiel; jedes Kunstwerk, welches eben ein Individuelles als ein solches Farben-

spiel erscheinen läſst, ist also, zwar nicht actu, wohl aber potentia schon geschaffen, jedes Gedicht gewissermaſsen schon geschrieben, es kommt nur darauf an, es noch einmal zu schreiben und die „vorher bestimmte, unauflösliche Harmonie zwischen Stoff und Form“ realiter zu gestalten. (Vgl. fünften Teil, „Die ästhetische oder innere Form“, 2. c.) Zu der Ansicht, daſs der Reim die Empfindung einer solchen Harmonie erregt, mag Hebbel dadurch gekommen sein, daſs ein Gedicht nicht „gemacht“ werden kann, daſs der Poet seine Verse findet und sie nicht willkürlich konstruiert; er gelangt vielmehr, um es pantragisch auszudrücken, durch göttliche Eingebung zu ihnen. (Vgl. in dem die Sprache behandelnden Teil den Abschnitt D. 4.) Wir sagten weiter oben, daſs in jedem echten Gedicht das individuelle Gefühl durch die pantragische Reflexion des Dichters Form erlange; dadurch wird das Gedicht zu einer der unzähligen Möglichkeiten vollendeter Harmonie zwischen Stoff und Form erhoben, in denen das All sich genieſst, die Idee sich spiegelt. Wir haben im Gedicht eine solche Möglichkeit als verwirklicht anzusehen und das Gedicht selbst in seiner Beschaffenheit und Eigenart als ein notwendiges Produkt. Zu dieser Beschaffenheit und Eigenart gehört auch die sprachliche Einkleidung, da die Sprache das Medium ist, in der sich die pantragische Gestaltung vollzieht. (Hierauf werde ich in den Auseinandersetzungen über die Sprache noch zurückkommen.)

Vom Leser eines Gedichtes die hier angedeuteten Empfindungen erwarten, heiſst freilich, viel von ihm erwarten. Die angestellten, kurzen Betrachtungen über den Reim zeigen einmal, wie sich bei Hebbel alles aus einem Grundgedanken herleitet, und ferner, in einer wie groſsen Nähe er zu seinem Gegenstande steht — vorausgesetzt, daſs meine hier gegebene Erklärung zutrifft.

B. Die Musik.

Die Sphäre der Musik wird von Hebbel als eine den übrigen Künsten entgegengesetzte bezeichnet. Während diese „das Allgemeine zum Bestimmt-Abgegränzten individualisieren“, d. h. jedes Besondere als notwendige Modifikation des Allgemeinen hinstellen, sucht die Musik das Besondere in ein Allgemeines zu verschmelzen (T. I. 31 o.). Sie hebt also alles Besondere auf, ohne es in seiner Eigenart als notwendiges Glied des Ganzen zu würdigen, wie dies in der Tragödie in hervorragender Weise der Fall ist, und wird

deshalb als „blind“ (T. I. 110 m.) und in ihrer letzten Wirkung als „vernichtend“ (T. I. 31 o.) bezeichnet. Sie entindividualisiert also, aber nicht im Sinne der Tragödie; diese geht ebenfalls vom Allgemeinsten aus, jedoch, um jedes Besondere einzuschränken, sein Eigenstes zu erwecken und ihm dadurch Form zu geben, d. h., es als notwendiges Farbenspiel am Ewigen und Einen erscheinen zu lassen. Dadurch tritt das Allgemeinste, die Idee, lebendig hervor, und alles Besondere geht in ihr auf. Die Musik läfst hingegen das Individuelle gar nicht erst zur Geltung gelangen, sondern sucht sogleich, „das Bestimmte in ein Allgemeines zu verschmelzen“. In diesem Sinne sagt Hebbel: „Ehe wir Menschen waren,[1] hörten wir Musik“ (T. II. 249 o.). Wird durch ihre, „alles Menschliche, überhaupt Irdische“ zersetzende Thätigkeit „die Gottheit zur Gefühls-Anschauung gebracht“, also ein monadenhafter Zustand erreicht, ist ihr Charakter „das Heilige“, so fällt ihre Wirkung mit der der Tragödie im Resultat zusammen, sie „gestaltet“, wie die Tragödie, aber „auf indirekte Weise“ (T. I. 31 o.).

Diese Betrachtungen kann man immerhin als Skizzierungsstriche des Grundrisses einer Theorie bezeichnen. Eine Erweiterung und Erläuterung erhalten sie durch folgende Bemerkung: „Ob die Musik wirklich nur das Allgemeinste ausdrücken kann, oder ob ich und Viele (wie Tausende von der Poesie) nur ihr Allgemeinstes verstehen? Ob es überhaupt für irgend eine Kunst einen anderen Weg zum Allgemeinsten giebt, als der durch das Individuelle führt?“ (T. I. 60 u.) In einer späteren Bemerkung sagt er, dafs es schwierig, ja unmöglich sei, das Individuelle der Musik so darzubieten, dafs es deutlich aufgefafst und verstanden wird: „Die Musik kann nur das Allgemeinste ausdrücken. Richard Wagner mögte das bestreiten. Aber man lasse einmal eine Beethoven'sche Symphonie aufführen, setze ein Publikum aus lauter Goethe'n, Schiller'n, Shakespeare'n, ja Mozarte'n, Glucke'n u. s. w. zusammen und lasse jeden Anwesenden dann für sich aufschreiben, was er für den Ideengang des Werkes hält. Man wird dann so viele verschiedene Auffassungen zusammen kommen sehen, als Individuen anwesend waren“ (T. II. 373 m. u.). Es kann dies auch so verstanden werden, als könne die Musik überhaupt gar nichts Individuelles verarbeiten, sondern nur Allgemeines.[2]

[1] d. h. ehe das Individuelle in uns zur Geltung kam.

[2] Man erinnert sich der Ansicht Schopenhauer's, dafs die Musik nicht, wie die übrigen Künste, platonische Ideen offenbart, sondern den Willen zum Leben selbst unmittelbar.

(Über das „Allgemeinste“ müssen natürlich, nach HEBBEL's Ansicht, alle Beurteiler einer Meinung sein.) Dem würde die Bemerkung, daſs die Musik auf der harmonischen Verknüpfung der Töne zu einem Seelenbilde beruht (T. II. 515 u.), nicht direkt widersprechen — nur das allgemein Gültige im Individuellen wird dargestellt, dieses wird sogleich ins Allgemeine aufgelöst, nur das Allgemeinste in ihm wird erfaſst, ohne daſs es in seiner Eigenart irgendwie zur Geltung kommt. RICHARD WAGNER's Theorie und Werke lehnt HEBBEL aufs schärfste ab (T. II. 547 o.; vgl. KUH II. 579 u., 580 o.), erkennt jedoch WAGNER's Forderung an, daſs die Oper ihre Stoffe aus der Mythe entnehmen solle. Er knüpft hieran eine treffende Bemerkung, welche das Verhältnis des Einzelnen im Kunstwerk zum Ganzen desselben illustriert (ibidem). Vgl. die Ansicht über das Verhältnis von Text und Musik in der Oper (Br. II. 255 o.).

Vierter Teil.

Die Sprache.

A. Allgemeines.

Die Sprache deutet nach HEBBEL's Ansicht eher auf einen Mangel, als auf einen Vorzug unsers Ichs, da sie uns „als Mittel der Erweiterung und Läuterung unserer Ideen durch Besprechung mit unsers Gleichen“ gegeben ist. Hätten wir „absolute Begriffe“, so würde sie uns entbehrlich und wohl auch gar nicht verliehen sein (T. I. 11 u., 12 o.). Sie wird als körperliches Medium der Mitteilung bezeichnet, und wir werden demgemäfs zweierlei zu unterscheiden haben: ein Mitzuteilendes, ein heterogenes Material, das im Medium der Sprache zur Erscheinung gelangen soll, einen Stoff oder Inhalt, und ferner eine Form, in der das Mitzuteilende verkörpert wird, also kurz: Stoff und Form. Stoff ist alles, was in der Sprache zum Ausdruck gelangt, nicht allein die Dinge und Anlässe, die Empfindungen und Ideen in uns erwecken, sondern diese Empfindungen und Ideen selbst auch (T. I. 86 o.). Für HEBBEL bleibt immer nur die Frage nach der höchsten, vollendetsten Form, denn der Gehalt, so oder so verstreut, ist überall (T. II. 90 u.). „Stoff ist Aufgabe, Form ist Lösung“ (T. I. 132 u.). Das wogende Durcheinander von Empfindungen, Gefühlen und Ideen wird also durch die Sprache geordnet, fixiert, erlangt Form, und man kann den Sprachbildungsprocefs als einen Lebensprocefs bezeichnen; wäre die Sprache ein logisches Produkt, so gäbe es nur eine (T. II. 453 u.). Man kann ferner in der Sprache eine Wiederholung des Mysteriums der Schöpfung erblicken (W. XI. 210 u.) und sagen, dafs der ganze Mensch in seinem Verhältnis zur Welt, ja zu sich selbst, auf der Sprache beruhe (W. XII. 111 u.), da er, seine Empfindungen und Ideen im Medium der Sprache gestaltend, durch diesen Verkörperungs- und Gestaltungsprocefs sich ihrer erst um-

fassend bewuſst wird, sich ihrer vergewissert und in ihren vollen Besitz gelangt. Die Sprache ist „das Maaſs der Völker, wie der Individuen, nach Anlage und Entwickelungsgrad, und ein Lebensproceſs in dem alle übrigen sich abspiegeln“ (ibidem).

1. Doppelsinn der angeführten, die Sprache betreffenden Sätze Hebbel's.

Diese Sätze klingen einfach und verständlich; bei ihrem hier angedeuteten, von selbst aus der gewöhnlichen und natürlichen Bedeutung der Worte sich ergebenden Sinn aber stehen zu bleiben, ohne einen dahinter verborgenen aufzusuchen, das hieſse, Hebbel auf eine ebenso bequeme, als oberflächliche Art interpretieren. Wenn ich trotzdem, den gewöhnlichen Sinn der angeführten Worte anzudeuten, nicht unterlassen habe, so ist dies einmal geschehen, weil dieser Sinn unbeschadet des aufzudeckenden, tiefern bestehen bleibt, und ferner, um an einem deutlichen Beispiele zu zeigen, wie leicht man bei Hebbel in eine Gefahr gerät, in der mancher Versuch, ihn zu erklären, umgekommen ist. Es ergeht uns bei der Auslegung der Hebbel'schen Philosopheme, wie dem, der über die Unbegreiflichkeit des Nichts nachsinnt, und von dem der Dichter selbst sagt, es werde ihm nicht nur ein Rätsel aufgegeben, sondern er müsse erst das Rätsel selbst erraten und dann die Lösung versuchen (T. II. 129 m.). Sehr viele Worte Hebbel's ergeben einen natürlichen, einen direkten Sinn, wie z. B. die soeben angeführten Äuſserungen über die Sprache, oder Bemerkungen, wie: das moderne Schicksal ist die Silhouette Gottes, die Kunst ist das Gewissen der Menschheit, Genie ist Bewuſstsein der Welt, u. s. w., bei denen sich immerhin, auch ohne pantragische Überlegungen, etwas denken läſst, die also einen direkten Sinn enthalten. Aber diese Worte sind Rätsel, die erst gelöst werden müssen, Chiffern einer tieferen Bedeutung, die wir aufzudecken und dann in ein von uns zu konstruierendes System einzugliedern haben. Würden wir bei dem direkten Sinn der angeführten Bemerkungen über die Sprache stehen bleiben, so würden wir sogleich in einen Widerspruch mit weiteren Ausführungen Hebbel's geraten.

2. Angebliche unzureichende Beachtung der Sprache von Seiten Kant's.

Es wird nämlich weiter gesagt, Kant sei bei dem Medium, dessen er sich bediente, keinen Augenblick verweilt und habe die Sprache

auch nicht der flüchtigsten Prüfung unterzogen; „auch giebt es keine glänzendere Illustration des Fundamentalsatzes aller neueren Philosophie und ganz besonders der KANT'schen, als eben die Sprache, und die gründliche Betrachtung derselben hätte dem Altmeister manche Mühe ersparen können, die er sich nun machen mufste, um auf einem Umwege zu seinem Resultate zu gelangen, das auf dem nächsten zu erreichen gewesen wäre" (W. XII. 112 m. u.).

Erläutert wird das durch folgende Betrachtungen: „Wie die Vernunft, das Ich,[1] oder wie man's nennen will, Sprache werden mufs, also in Worten auseinanderfallen, so die Gottheit Welt, individuelle Manigfaltigkeit" (T. II. 41 u.). „Die Sprache ist, wie Raum und Zeit, eine dem menschlichen Geist nothwendige Anschauungs-Form, die uns die uns'rer Fassungskraft fort und fort sich entziehenden Objekte dadurch näher bringt, dafs sie sie bricht und zerbricht" (T. II. 217 m.).

3. Die Sprache als vermeintliches Analogon von Raum und Zeit.

Demnach wäre also die Sprache ein Analogon von Raum und Zeit.

Was nach KANT in Raum und Zeit auseinanderfällt, ist das metaphysische Substrat aller Erscheinung, „die Gottheit Welt" oder „das Ich", wenn man will, nur dafs beide irgend welcher näheren Bestimmung entzogen sind. Raum und Zeit sind allerdings „Anschauungsformen", aber gerade durch sie wird das wahre Wesen dessen, was in ihnen zur Erscheinung gelangt, uns auf immer unzugänglich gemacht, das Charakteristische dieser Formen ist gerade, dafs ihr Stoff durch das Eingehen in sie nicht nur „gebrochen und zerbrochen", sondern unerkennbar gemacht wird, dafs sie Offenbarung und Erkenntnis ihres Inhaltes ausschliefsen. Das Charakteristische der Sprachform ist aber, dafs sie den ausschliefslichen Zweck hat, ihren Inhalt mitzuteilen; in Raum und Zeit verhüllt sich ein Transcendentes, in der Sprache offenbart sich ein Reales, unsere Empfindungen und Ideen. Die Sprache ist ein willkürlich gewähltes, reales Symbol eines andern Realen, das in diesem Symbol eine Wiedergeburt und Auferstehung erlebt, sofern es durch dasselbe aufs Neue hervorgerufen und erzeugt wird. Aber der ganze Vergleich ist unfruchtbar und obendrein verwirrend, denn Raum und Zeit sind bei

[1] Hier taucht plötzlich ein FICHTE'scher Ausdruck auf.

KANT keine Symbole, Vehikel,[1] Ausdrucks- und Verkörperungsmittel, und die Sprache ist keine reine Anschauungsform a priori, durch die die objektive Realität entsteht, ist keine Bedingung dieser.

Hätte HEBBEL hier wirklich die glänzendste Illustration „des Fundamentalsatzes aller neueren Philosophie und ganz besonders der KANT'schen" gefunden, so wäre dies immerhin eine der genaueren Aufzeichnung und Entwickelung würdige Entdeckung gewesen, aber er geht darüber, wie über etwas höchst Einfaches und Selbstverständliches hinweg, ohne jemals wieder darauf zurückzukommen. Schon das giebt zu denken, und nachdem wir auch diesen Versuch HEBBEL's, KANT eines Bessern belehren zu wollen, abgelehnt haben, müssen wir uns fragen, wie er zu seiner Ansicht kam, und wie seine Worte auszulegen sind, wobei wir uns eines gelinden Zweifels an seinem Verstehen KANT's nicht gut werden erwehren können.[2]

4. Aufklärung dieses Mifsverständnisses HEBBEL's.

a) Die Sprache als Medium der Gestaltung des sittlichen Ideals.

Wir müssen zunächst in den Kreis der pantragischen Betrachtungsweise eintreten und die Sprache nur als Medium der Poesie betrachten, als das Medium, in dem das Universum zu ethischer Gestaltung und die Idee zur Einheit in sich selbst gelangt.[3] Dieser Vorgang vollzieht sich am reinsten in der Tragödie. Die als Einheit sich fühlende, harmonisch in sich ruhende Idee ist, abgesehen davon, dafs sie undramatisch und unproblematisch ist, überhaupt nicht darstellbar; dargestellt wird sie in der Tragödie als Vielheit notwendig disharmonierender (als Symbole der Menschheit zu betrachtender) Vereinzelungen, die notwendig durch die Korrektur in

---

[1] Ich gebrauche diesen Ausdruck trotz des ausdrücklichen Widerspruches HEBBEL's (W. XI. 213 m.), denn, gegen Raum und Zeit gehalten, bleibt die Sprache immer Vehikel, da sie durchaus empirischen (vgl. T. I. 14 m.) Ursprungs ist, dessen Fehlen, nach KANT's Auffassung, gerade Raum und Zeit auszeichnet.

[2] Es scheint, als würden durch die Worte „aller neueren Philosophie und ganz besonders der KANT'schen" KANT und die Verkünder der absoluten Philosophie in einen Topf geworfen.

[3] Vgl. SOLGER: „Die Wirklichkeit nun, welche die Idee sich giebt ist die Sprache, welche mithin nicht äufseres Mittel oder Organ der Poesie ist, sondern die Existenz und Thätigkeit der Poesie selbst, in sofern diese Thätigkeit ganz Wirklichkeit werden mufs" (SOLGER, Vorlesungen über Ästhetik 259 m.).

einen Zustand gebracht werden, der die Einheit der in sich ruhenden Idee symbolisiert. In ihrer Totalität bietet die Tragödie Einheit und Versöhnung, ihr Verlauf ist auseinandergezogene Einheit und Versöhnung. Der dem Dichter als letztes Ziel vorschwebenden, höchsten Einheit in der Idee müssen also alle Komponenten, in die er diese Einheit zerfallen läfst, unterthan sein, das liegt schon in ihrer Begriffsbestimmung. Die Tragödie gleicht einem Vexierbild, das, sobald der letzte Pinselstrich gethan ist,[1] durch die Gesammtheit seiner scheinbar willkürlich verstreuten, disharmonierenden Elemente eine einheitliche Figur zeigt, die dem Dichter von vornherein vorschwebte. Daher wurde auch gesagt, es müsse das Notwendige in der Form des Zufälligen gebracht werden, der Dichter sei sich zunächst der Idee oder des Verhältnisses der Gestalten zur Idee bewufst, und im Zuschauer vollziehe sich derselbe Procefs, wie im Dichter, nur umgekehrt und viel rascher. Die „Gottheit Welt" fällt also in die individuelle Mannigfaltigkeit, d. h. die Idee fällt in die in der Tragödie symbolisierte Menschheit, in die tragischen Charaktere auseinander.

Was in Worte auseinanderfällt, ist „die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will". Was ist dieses?

Es ist nichts anderes, als die Monade, wobei in allererster Linie an die Tragödie zu denken ist. Die Monade fällt in Worte auseinander, und, wie wir im Leben der (im Drama symbolisierten) Menschheit die Idee anschauen, so schauen wir in den Worten, in der Sprache, die Monaden an und, da das Monadenreich im restlosen Aufgehen seiner Teile in der Idee die Idee in ihrer Einheit darstellt, die Idee selbst.

b) Die ethische und die ästhetische Form.

Form ist Bewegung des Inhaltes zum sittlichen Ideal, so hatten wir definiert. Sind die Vereinzelungen durch die Korrektur auf ihre Monaden reduciert worden (und sie kommen, wie wir gesehen haben, nicht eher zur Ruhe, als bis sie dieses Ziel erreicht haben), so sind sie „fertig", haben „Form" erlangt, und die vordem ge-

[1] Dies gilt auch von jedem Einzelwesen, dem der Tod erst zeigt, was es ist. Vgl. dazu:

„Seyen deine Tage Chiffern!
Doch du wirst sie nicht entziffern,
Als am Ende, also fort!
Erst die letzte schliefst das Wort." (T. II. 145 u.)

trübte, verwirrte Idee hat dadurch ebenfalls Form angenommen. Dieses ist die ethische Form. Ihr strebt alles zu, sie mufs immer erreicht werden, im Drama, wie im dramatisch betrachteten Leben und zwar mit a priori einzusehender Notwendigkeit, da der ganze tragische Vorgang nichts ist, als die auseinandergezogene, auseinandergefallene ethische Form. Diejenige Beschaffenheit eines (tragisch betrachteten) Vorganges, sei es nun ein realer des Lebens oder ein fingierter der Kunst, welche notwendig zur ethischen Form führt, ist seine ästhetische Form. Als Beispiel verweise ich auf meine Ausführungen über „Maria Magdalene“. Kurz gesagt: im Leben der Menschheit schauen wir die Idee an; die (dabei vorausgesetzte) ästhetische Form des Lebens ist die auseinandergefallene ethische Form der Idee. Genauer gesagt: die Idee fällt auseinander in tragische Individuen, die für den Augenblick, in jedem Querschnitt ihres objektiven Lebenslaufes, Individuen sind; in Totalität und Resultat ihres durch die Korrektur gestalteten Lebenslaufes sind sie Monaden, wodurch der Gang ihres Lebenslaufes ästhetische Form gewinnt. Diesen Gang in seinen Wandlungen zu fassen, vermögen wir nicht, er mufs dazu in der Sprache gebrochen, in Worte zerbrochen werden. Haben wir nun die in Frage kommenden Lebensläufe in ihrer Totalität erfafst, so erkennen wir in ihnen das Monadenreich und via Monadenreich oder durch dieses die Idee in ihrer hergestellten Einheit selbst.

Die tragisch betrachtete Vereinzelung ist in jedem Moment, in jedem Detail ihres Lebenslaufes, als Trübung, als Verunreinigung der Monade anzusehen, in der Totalität desselben aber als diese selbst. Der zielbewufste Gang dieses Lebenslaufes, der eine Komponente der allgemeinen Korrektur ist, hat ästhetische Form, die ein Symbol der ethischen Form ist. Die Idee fällt allerdings in Vereinzelungen auseinander, doch wird sie von uns aus diesen direkt nicht erkannt, einen direkten Erkenntnisübergang von den Vereinzelungen zur Idee haben wir nicht als bestehend zu betrachten, vielmehr erfolgt ein solcher, ebenso wie die Korrektur, via Monade. Alles der Idee Widerstrebende löst die Kunst durch sich selbst auf und stellt dadurch ein Symbol des Monadenreiches her, aus dem oder in dem die in sich ruhende Idee erkannt wird. Es ist dies auch auf das sich tragisch bewegende, organische Leben zu beziehen. Wie wir durch die Sprache uns aller Objekte vergewissern und bemächtigen, so auch aller Lebensprocesse, die in

Resultat und Totalität im monadalen Zustand enden, und welche in Worte auseinanderfallen, wodurch sie „gebrochen und zerbrochen“ und uns „näher gebracht“ werden. Hebbel's Bestimmung, daſs „die Vernunft, das Ich, oder wie man's nennen will“, in Worte auseinanderfallen müsse, ist also nur pantragisch zu verstehen. Was in der Sprache erscheint, ist die Gestaltung des Monadenreiches und des sittlichen Ideals, weshalb sie von Hebbel als Anschauungsform bezeichnet und als Analogon von Raum und Zeit betrachtet wird. Je näher eine Sprache uns die Objekte bringt, je deutlicher, umfassender und präciser sie die geheimsten und flüchtigsten Lebensregungen auszudrücken vermag, deren Totalität die Monade gestaltet, um so überzeugender wird diese Gestaltung erscheinen, um so zwingender ihre Notwendigkeit, und um so vollkommener ist die betreffende Sprache. Der Sprachbildungsproceſs zeigt das Ringen nach immer gröſserer Klarheit, diese selbst ist sein Zweck, und er kann von Hebbel's Standpunkt aus durchaus ein Lebensproceſs im eminenten Sinne genannt werden.

Durch die Sprache wird sich der Mensch seiner Stellung zur Idee bewuſst, durch sie erhält er einen immer klarern Begriff von dieser Stellung. Hebbel nennt die Sprache deshalb „das Maaſs der Völker, wie der Individuen“, und einen „Lebensproceſs, in dem alle übrigen sich abspiegeln“ (W. XII. 111 u.), und sagt, daſs in ihr sich das Mysterium der Schöpfung wiederhole (W. XI. 210 u.), und daſs der Mensch in seinem Verhältnis zur Welt, ja zu sich selbst, auf ihr beruhe (W. XII. 111 u.).

Die höchste Form des Lebens ist die Kunst (T. II. 143 o.); der Dichter verleiht dem Ringen nach Gestaltung der ethischen Form den reinsten Ausdruck, woraus alle Regeln für die ästhetische Form abzuleiten sind. Wie erinnerlich, hatten wir konstatiert, daſs alle dramaturgischen Lehren Hebbel's darauf hinausliefen, eine symbolisierende Betrachtungsweise im Zuschauer hervorzubringen. Durch den Dichter, so war gesagt worden, zieht Gott allein einen Zins von der Schöpfung, denn nur dieser giebt sie ihm schöner zurück (T. I. 215 m.); er trinkt, wie der Priester, das heilige Blut und alle Welt fühlt die Gegenwart Gottes (T. I. 165 m.), und seine Pflichten sind heilige (T. I. 213 o.).

Form ist Bewegung des Stoffes zum sittlichen Ideal, Form ist also eine Eigenschaft des Stoffes, die ethische Eigenschaft desselben schlechthin. Ein Stoff ohne diese Eigenschaft, ohne Form,

ist etwas Unsittliches, Niedriges, Gemeines. Wird die Beziehung eines solchen zum Ethischen hinweggeräumt, so wird er entstofflicht und seine Bewegung hört auf, eine ethische, positiver oder negativer Art, zu sein. Gewinnt er als ein solcher Form, so kann diese nicht seine ethische Eigenschaft sein, sondern nur das Schema aufzeigen, nach dem alles Irdische sich bewegt, ohne das sittliche Ideal zu tangieren, sie kann nur den Dualismus offenbaren, der unaufgelöst bleibt. Dies that die Komödie, die darum auch als höchste und reinste Form bezeichnet und „stofflich Nichts“ genannt wurde. Durch die Sprache wird der Mensch sich seines Verhältnisses zur Welt bewufst, wie seines Verhältnisses zu sich selbst; die Idee wird sich vermittels Gottes, des Erkennenden in ihr, ihrer selbst bewufst durch die Individuation, durch die Schöpfung, die immer nur das Monadenreich herstellen kann. Die Individuation ist demzufolge die Sprache der Idee; Hebbel sagt, die Sprache „drücke die Individuation aus“ (T. II. 189 m.). Was wir in der Sprache anschauen und was der Dichter in ihr gestaltet, das erlebt die Idee an sich selbst, und Hebbel bemerkt folgerichtig: „Ich kann mir keinen Gott denken der spricht“ (T. I. 11 m.)[1]: Die Sprache deutet auf einen Mangel unsers Bewufstseins, hätten wir „absolute Begriffe“, so würde sie uns nicht gegeben sein; absolute Begriffe hat Gott, er ist „sich selbst durchsichtig“ (T. I. 214 m.), er bedarf also der Sprache nicht. (Absolute Begriffe haben auch die Monaden.[2]) „Dafs die Gottheit dem Menschen die formende Kraft verlieh, das ist ihre höchste Selbstentäufserung“ (T. I. 242 o.). Bedenken wir hierzu, dafs der Dichter Bewufstsein der Welt ist und die Kunst das Gewissen der Menschheit, so ergiebt sich, dafs der Dichter eigentlich der Sprache gar nicht bedarf, dafs der Künstler für sich ein Material, in dem er formt, entbehren kann: das in seinem künstlerischen Traumleben sich vollziehende Anschauen von Ideen, vermöge dessen er, wie erinnerlich, besser vorbereitet in die Existenz nach dem Tode eintritt, mufs ihm genügen. Hebbel giebt das zu: „Könnten meine Augen reden, so würden meine Lippen gute Tage

[1] Vgl. Solger: Unser Sprechen ist ein den Sinnen wahrnehmbares Denken und unterscheidet sich dadurch vom göttlichen, „dafs dieses sich durch die Dinge selbst als seine Sprache äufsert“ (Solger, Vorlesungen über Ästhetik 439 m.). Es ist bemerkenswert, dafs Hebbel die obige Betrachtung vor seiner Bekanntschaft mit Solger niederschrieb. (Vgl. T. I. 82 u., 83 m.)

[2] Man erinnert sich hier unwillkürlich des „représenter“, der Eigenschaft der Leibniz'schen Monaden.

haben, da ich mich aber der Lippen bedienen mufs, so lasse ich mindestens die Hände gerne feiern. Diefs geht immer weiter bei mir, es ist gar so unmöglich nicht, dafs ich meine besten Tragödien dereinst nur noch für mich selbst dichte ..... Diese Julia zum Exempel! Nun, wo ich sie nicht eben so leicht zu Papier bringen könnte, wie den Brief, den ich eben an Sie schreibe, so soll mich der Teufel holen. Aber komm' ich dazu?" (Br. I. 265 m. u.) Man sieht nebenbei, wie es ihm völlig genügte, die Idee eines Stückes im Kopfe fertig zu haben; das Umsetzen der Gedanken in Worte tritt hier als etwas ganz Äufserliches auf. Der Gehalt ist da, das Gefäfs ist Nebensache. Freilich ist die Sprache in Hebbel's Dichtungen auch meist nichts, als Gefäfs des Gedankens und nicht der lebendige Körper, dessen Bewegung den Gedanken offenbart. Über ein Gemälde, Raffael und Michelangelo von Horace Vernet, sagt Hebbel, in Raffaels Zügen liege ein erhabener Unwille darüber, „dafs die Idee nicht von selbst aus ihm heraus träte und sich verkörperte" (Br. I. 216 u., 217 o.). Auch von einer denkbaren Dichternatur spricht er, bei der das im Künstler entfesselte und auf ein zu erringendes Gleichgewicht angewiesene, elementarische Leben unmittelbar in Thaten hervorbräche. Shakespeare's Rettung, dafs er nicht Mörder zu werden brauchte, sei gewesen, dafs er Mörder schuf (T. II. 102 u.).

B. Der Sprachbildungsprocefs. Die Sprache als sinnliche Erscheinung des Geistes.

Die bisherigen Betrachtungen setzen voraus, dafs die ästhetische Form, die ethische darstellend, in der Sprache erreicht ist, sie rechnen mit ihr auf der, bis jetzt erklommenen, höchsten Stufe der Vollendung. Wir wollen nun in aller Kürze Hebbel's Ansichten über den Sprachbildungsprocefs eruieren und uns dann, an die obigen Ausführungen anknüpfend, dem Begriff der inneren Form zuwenden, die sich zwar am deutlichsten in der dramatischen Kunst und in der Sprache offenbart, die wir aber in der Lyrik und den bildenden Künsten, soweit sich Hebbel über sie äufsert, wie überhaupt in der ganzen Welt, als Grundprincip aller Gestaltung wiedererkennen werden. Ich halte mich in den hier folgenden, kurzen Ausführungen im Wesentlichen an den von Hebbel in seiner Abhandlung „Über den Styl des Dramas"[1] (W. X. 66 ff.) verfolgten Gedankengang.

[1] Bamberg überschüttet diese Abhandlung mit Lob, indem er sie das gröfste Meisterstück im spekulativ koncipierenden Genre nennt (Br. I. 296 m.).

I. Verschiedenheit der Sprachen.

Die Sprache ist „die sinnliche Erscheinung des Geistes“;[1] das Sinnliche liegt „in der Fixierung des geistigen Sich-Selbst Entbindens durch ein körperliches Medium“ (T. II. 175 m.). Es kommt darauf an, dafs der Geist in der Sprache möglichst vollständig zur Erscheinung gelange, dafs er „hier an der Gränze der sich bereits verflüchtigenden materiellen Welt den letzten durchsichtigen Leib erhalte“ (W. X. 66 u.). Die Sprache ist der Ausdruck des geistigen Gehaltes der verschiedenen Geschlechter (T. I. 225 o.). Es frägt sich, was hier unter dem geistigen Gehalte zu verstehen ist; offenbar die Form in den jeweiligen, historisch begründeten Modifikationen ihres zu Stande Kommens.

Es ist klar, dafs die Art und Weise, wie der Stoff den Geist afficiert, zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern, trotz einer durchgehenden, allgemeinen Ähnlichkeit, nicht immer und überall die gleiche ist; das liegt in der Verschiedenheit der Gemüter und der Stoffe, welche durch Lebensbedingungen aller Art gegeben ist. Daher der verschiedene Charakter der verschiedenen Sprachen, auf den Hebbel wiederholt hinweist. In einem Gleichnisse bezeichnet er die griechische Sprache als die Jugendgeliebte des Geistes, die lateinische als seine sparsame und ihm jede Ausgabe erschwerende Haushälterin, die französische als seine Kammerzofe, der er sich aber nie nähern darf, wenn er denkt, empfindet oder betet, die deutsche als seine Hausfrau und die italienische als seinen Liebling, der Ähnlichkeit mit der ersten Geliebten hat, und so seufzen und klagen kann, wie sie (T. I. 32 m.). Freilich hatte Hebbel, als er diese Betrachtung schrieb, von allen diesen Sprachen, die deutsche ausgenommen, eine nur sehr oberflächliche oder gar keine Kenntnis. Die Sprache wird ferner als unverfälschter Ausdruck der Nationalität bezeichnet (W. XI. 171 m.). Die deutsche veranschaulicht vorzugsweise das Entstehen und Werden (ibidem; T. II. 401 m.), das französische Adjektivum malt, wie er treffend bemerkt, meistens den Effekt der Dinge, statt ihrer Eigenschaften (T. II. 121 o.). Das Übersetzen ist darum so schwer, weil die Wörter verschiedener Sprachen sich selten decken, da die verschiedenen Völker mit Notwendigkeit an den Dingen durch ihre Sprachen die verschiedensten

[1] „Die Sprache,“ sagt Solger (im „Erwin“), „ist nichts anderes, als das äufserliche Dasein des in die wirkliche Welt eintretenden Erkennens“ (Solger, Vorlesungen über Ästhetik 439 m.).

Eigenschaften mit Vorliebe hervorheben (T. II. 321 m.). Eine genaue Betrachtung der Sprache, gestützt auf Kenntnis der deutschen Mythologie, Sage und Geschichte, sagt er anläſslich einer Besprechung des deutschen Wörterbuches der Gebrüder Grimm, hätte zeigen müssen, wie der germanische Geist mit dem romanischen und slavischen um die schärften Linien und die brennendsten Farben ringt (W. XI. 211 m.).

2. Zusammenwirken des allgemeinen und individuellen Geistes in der Sprache.

In der Sprache, heiſst es weiter (W. X. 66), wirken der allgemeine Geist des Volkes, dessen Produkt sie ist,[1] und der individuelle, der sich ihrer zu seinen Einzelzwecken bedient, ineinander und erzeugen so ein Drittes, das beiden gemeinschaftlich angehört. Sie verhalten sich dabei wie Zeichner und Kolorist: der allgemeine Geist zieht die Linien, das Wesentliche, Fundamentale wird hier aufgestellt; die Sprache erscheint hier als fest und gestattet die Überschreitung des Kreises nicht, der, nach den ihr zu Grunde liegenden Uranschauungen und Erfahrungen, einmal gezogen ist, und der sie zur Trägerin einer bestimmten Nationalität macht. Der individuelle Geist giebt die Farben, er beschäftigt sich mit dem Begleitenden, mit Zuständen, Verhältnissen und deren gradueller Bestimmung an jenem Wesentlichen, das der allgemeine Geist festlegte; die Sprache erscheint hier als flüssig, indem sie sich der freien Bewegung innerhalb des einmal gezogenen Kreises ebensowenig widersetzt, als der Vertiefung und weiteren Verknüpfung derjenigen Uranschauungen und Erfahrungen, die der Sprache des allgemeinen Geistes zu Grunde liegen. Von dem Maſs der Enthaltsamkeit, die der allgemeine Geist bewies, und von der Freiheit, die der individuelle vorfindet, hängt der Wert einer Sprache ab.

Das erste Stadium der Form, die in der Sprache angeschaut wird, ist das Wort, „in dem der Gedanke sich verkörpern muſs, um nur er selbst zu werden“ (T. II. 90 o.). Jedes Wort bildet ein Objekt des Geistes ab, und wer sich der Sprache bedient, schiebt die allgemeinen Bilder zusammen, um sein besonderes zu Stande

---

[1] **Dies ist ein Schelling'scher Gedanke. Nach Schelling ist die Mythologie, die nicht Produkt eines Einzelnen sein kann, der erste Stoff aller Kunst. Ebenso Hebbel W. XII. 37 m.; XI. 36 m. u. T. II. 459 m.**

zu bringen (W. XI. 211 o.). Wörter sind nur so lange Gedanken,[1] als sie abgesondert für sich stehen, sobald sie aneinander geschoben werden und sich berühren, lösen sie sich, wie Quecksilberkügelchen, in das unbestimmte, allgemeine Element auf, über dem der Geist schweben und aus dem er das Bild seiner selbst und dessen, was in ihm vorgeht, erschaffen soll (T. II. 128 u.). Also ein ethischer Vorgang im letzten Grunde.

3. Die musikalische Sprache.

Jede Lebensregung des Geistes „unverkürzt und unverdunkelt“ in sich aufzunehmen, das ist die Aufgabe der Sprache, auf ihren Wohlklang kommt es ganz und gar nicht an; eine Sprache kann äufserst melodisch sein und doch dem Geist „durch Dürftigkeit des Sinnes und Mischungs-Unfähigkeit trotzen“ (W. X. 66 u.). Könnte eine Sprache mit der Musik ringen, so wäre das noch kein Vorzug derselben, „denn eben weil der Geist, wie das Herz, seinen eigenthümlichen, nur ihm gehörigen Ausdruck haben sollte, entwickelten sich aus dem Element des Tons zwiefache Media (Sprache und Musik) und eine musicalische Sprache, wie eine geistreiche Musik würden, wenn sie nämlich nur das und nicht zugleich auch etwas Anderes wären, Beide ihren Zweck verfehlen“ (T. II. 175 m.). Man sieht, das „Herz“ hat mit der Poesie nicht viel zu thun.

4. Die Universalsprache.

„Die Sprachbildung hat, wie es scheint, zu früh aufgehört, sie hat sich, statt Alles zu individualisieren, d. h. bestimmte Zeichen für alles Bestimmbare zu setzen, gröfstenteils damit begnügt, diefs nur nach der rechten, positiven Seite hin zu thun und die negative linke mit der blofsen Verneinungspartikel abgefertigt. Glück — Unglück; Tiefe — Untiefe u. s. w.“ (T. II. 111 m.). Dasselbe sagt er in der Abhandlung über den Stil des Dramas, wobei er von der „gespenstisch-abstrakten“ Vorsilbe „un“ spricht (W. X. 67 m.). Vom Standpunkte des zu früh beendeten Sprachbildungsprocesses aus erscheint ihm der Gedanke an eine Universalsprache nicht unvernünftig. Zu dieser würden die Nationalsprachen sich verhalten,

---

[1] „Gedanken sind Körper der Geisterwelt, bestimmte Abgränzungen des geistigen Lichts, die nicht vergehen, da sie übergehen in die Erkenntnifs des Menschen. Merkwürdige Übereinstimmung der äufseren und inneren Natur!“ (T. I. 14 u.)

wie vorhergegangene Exercitien, die auf relative Ermittelungen und Vorbereitungen hinausliefen. In den Nationalsprachen deckt immer die eine die Lücken der anderen; diese Lücken sind „als nothwendige Consequenzen des den ganzen Schöpfungsprocefs beherrschenden Individualisierungsgesetzes" anzusehen und als „stumpfe Linien an den geistigen Physiognomien der Völker" zu betrachten, erscheinen jedoch, in rechter Beleuchtung, als „sprechende Linien an der Physiognomie der Menschheit".[1] Die Kenntnis der Rahmen aber, so fährt er fort, erweitert nicht die Spiegel, und die Hoffnung, sie immer mehr zusammenrücken, zerbrechen und in einen einzigen verschmelzen zu sehen, ermangelt nicht des Fundamentes. So könnte man, wie man vom Empfindungslaut,[2] dem ersten, stammelnden Verständigungsversuch, zur Individual-, Familien- und Provinzialsprache aufsteigend, zur Nationalsprache gelangte, von dieser zur Universalsprache kommen, und zwar aus dem tief im Geist begründeten Bedürfnis, von den niedern Organismen in allmählicher Erhebung zu den höhern und höchsten zu gelangen (W. X. 67 m. u., 68 o.). Hebbel's Bestreben, alles und jedes aus pantragischen Erwägungen zu erklären, zeigt sich hier in hellstem Lichte.

C. Das Leben des Geistes, wie es in der Sprache hervortritt. Denken und Dichten.

Das Leben des Geistes tritt nun in doppelter Gestalt in der Sprache hervor, nämlich als Denken und Dichten. Dies äufsert sich bereits in der Sprachbildung (W. X. 67 o.), aber am weitesten tritt der Unterschied beider Funktionen im Individuum auseinander, das sich der Sprache zu seinen Einzelzwecken bedient (W. X. 68 m.). Welcher specifische Unterschied besteht nun zwischen dem Denk- und dem Dichtungsprocefs?

Dafs bei den Betrachtungen Hebbel's über diese beiden Gegenstände der Dichtungsprocefs, also die künstlerische Thätigkeit, die weitaus gröfsere Rolle spielt, bedarf kaum der Erwähnung.

---

[1] Man sieht deutlich, wie hier die Sprachen in ihrer Gesammtheit als sinnliche Totalerscheinung des Geistes aufgefafst werden.

[2] „Das Thier hat den Empfindungs-Laut in allen Modulationen mit dem Menschen gemein und der Empfindungslaut ist die Wurzel der Sprache" (T. II. 523 o.).

I. Kunst und Philosophie in ihrem Verhältnis zu einander.

„Das Denkvermögen,“ heifst es in der Abhandlung über den Stil des Dramas, „bethätigt sich in der Bildung reiner Begriffe und gelangt zur Form im philosophischen System; das Dichtungsvermögen in der unmittelbaren Aufnahme und freien Reproduction symbolischer Anschauungen und gipfelt im geschlossenen Kunstwerk.“ Der Begriff wurzelt in der Anschauung, tritt zunächst als Vorstellung auf und löst in unendlicher Ausbreitung alles Besondere ins Allgemeine auf; die dichterische Anschauung participiert durch ihre symbolische Beschaffenheit am Begriff und deckt in ebenso unendlicher Vertiefung im Besondern das Allgemeine auf (W. X. 68 u.).

Denken und Dichten sind zwei verschiedene Arten der „Offenbarung“. Das Denken hat es mit dem Unbeschränktesten zu thun, verhält sich aber gegen dieses, wie ein bewufstes Gefäfs und ist deshalb beschränkt; das Darstellen „wirkt im Beschränkten ein Unbeschränktes“. Darum sind alle philosophischen Systeme abgethan worden, aber kein einziges Kunstwerk (T. I. 110 o.). Ferner werden Wissenschaft und Kunst als „Formen des Lebens“ bezeichnet (T. I. 129 o.).

Das Ziel des Verstandes ist Klarheit über Ursprung und Zusammenhang der Dinge (T. I. 79 m.); diese aber, also die Welt, sind die realisierte Idee (W. X. 56 m.); alles Besondere nun durch Begriffe ins Allgemeine auflösend, sucht der denkende Geist die Idee unmittelbar zu fassen (W. X. 34 m.), das „Unbeschränkteste“ ist sein Gegenstand, er „reproducirt die Idee selbst nackt“ (W. X. 56 u.), jedoch giebt er immer nur ein Beschränktes, da er, als „bewufstes Gefäfs“ des Unbeschränkten, dieses immer (durch die Begriffe) begrenzt. Zur Totalität schliefsen sich Leben und Idee erst in der Kunst zusammen, und zwar vermöge der symbolisierenden Betrachtungsweise. Diese Totalität kann allein durch „Darstellung“ gewonnen werden, also durch die Kunst, die im Beschränkten, Individuellen, Zufälligen ein Unbeschränktes, Allgemeines, Notwendiges giebt, oder „wirkt“, wie Hebbel sich ausdrückt. Die Philosophie kann, gemäfs den im ersten Teil (erste Abteilung, 3.) angestellten Betrachtungen, von einer realen und einer transcendenten Sphäre reden, sie kann aber die Einheit dieser nicht gleichzeitig auf die Vielheit jener in Anwendung bringen, und umgekehrt, also nicht in beiden Sphären zugleich verweilen. Sie kann, die reale Sphäre betrachtend, mit der Vielheit rechnen, also die Individuation hinnehmen,

kann aber dann nicht gleichzeitig die Auflösung der Vereinzelungen, d. h. die höhere, der transcendenten Sphäre angehörige Einheit derselben, festhalten; oder sie kann, die transcendente Sphäre betrachtend, die höhere Einheit hinnehmen, mufs aber dann von einer praktisch wirksamen Identität derselben mit der Vielheit absehen, also die Individuation fallen lassen: sie kann „das erste oder letzte Stadium des Lebensprocesses negiren“ (Individuation — Auflösung), wie HEBBEL es in seiner aufserordentlich verzwickten Darstellung des Sachverhaltes ausdrückt (W. X. 56 u.). Die Komponenten dessen, was in der Kunst als Einheit verkörpert wird, finden sich in der Philosophie, sie aber zu vereinigen, gelingt erst durch „Darstellung“, also in der Kunst, und zwar durch die symbolisierende (nicht wissenschaftliche, sondern künstlerische) Betrachtungsweise,[1] durch den Pantragismus, durch Identificierung der Menschheit mit der Idee und der Zwecke beider: des transcendenten Ideenzweckes, der in ihm selbst der Trieb der Bespiegelung der Idee in sich selbst ist, mit den Zwecken der als Ganzes, als Gattung sich erhalten wollenden Menschheit.[2]

Kunst und Philosophie, sagt HEBBEL, haben ein und dieselbe Aufgabe, die sie auf verschiedene Weise zu lösen suchen: die Philosophie sucht die Ide „unmittelbar“[3] zu fassen und die Vereinzelung auf ihre innere Notwendigkeit zurückzuführen; das wäre allerdings das Rätsels Lösung. Die Kunst hat bisher immer die Vereinzelung durch sich selbst aufgelöst und die Idee in ihrer Reinheit hergestellt, also in den Vereinzelungen die Einheit der Idee aufgezeigt

[1] Also nicht durch Denken, Reden, Philosophieren; darum spricht Gott auch nicht (T. I. 11 m.), sondern er ist sich selbst durchsichtig, ein Erkennen für ihn ist nicht denkbar (T. I. 214 m.), er ist kein „Doct. juris“ (T. II. 280 m.), er ist der Unbegreifliche, Unerfafsbare (T. I. 89 o.), der sich in der (pantragisch betrachteten) Geschichte verleiblicht (W. XII. 128 m.), und er teilt sich nur dem Gefühl mit, nicht dem Verstande, denn dieser kann ihn nicht erfassen, er ist sein „Widersacher“ (T. I. 109 m.), d. h. der Verstand zerteilt die lediglich für die symbolisierende, poetische Betrachtungsweise bestehende Einheit in ihre beiden Komponenten, er negiert „das erste oder letzte Stadium des Lebensprocesses“, welche allein für eine intuitive (also nicht verstandesmäfsige) Anschauung sich in die höchste Einheit auflösen.

[2] Es gilt dies auch von der Natur, denn HEBBEL spricht von einer dieser zu Grunde liegenden Kraft, die „recht gut sich selbst Grund seyn kann“ (T. I. 181 m.).

[3] Man beachte das Wort „unmittelbar“; — mittelbar = durch Identificierung der Idee mit der Menschheit, durch den „Sprung“.

(W. X. 34 m. u.). Was also in der Philosophie nicht gelang, wird in der Kunst Ereignis, auf umgekehrtem Wege und „durch einen Sprung“ (T. I. 79 u.). Vom Besondern geht die Philosophie aus und löst es durch die Begriffe ins Allgemeine auf, suchend, es auf diese Weise zu gewinnen. Vom Allgemeinen, von der Idee selbst, geht die Kunst aus, läſst es in Besonderheiten, die der Idee notwendig subordiniert sind, und nichts herstellen können, als dieselbe, zerfallen und zeigt so im Besondern das Allgemeine, seine totale Subordination und Dienstbarkeit diesem gegenüber auf, sie giebt den ethischen Weltgehalt in concreto; Schöpfung und Schöpfungsakt sollen sich im Dichter, dem „Repräsentanten der Weltseele“, abspiegeln. Die Philosophie reproduciert die Idee selbst nackt, sie giebt den ethischen Weltgehalt in abstracto, aber die Vereinzelung hat sie noch nicht auf ihre innere Notwendigkeit zurückgeführt, sie kann wohl das Schema des „Lebensprocesses an sich“ aufstellen, kann aber im gegebenen Fall die Notwendigkeit seiner Modifikationen nicht nachweisen, d. h. sie kann die Vereinzelung nicht auf ihre innere Notwendigkeit zurückführen. Dies kann allein die Kunst durch ihren „Sprung“, durch die symbolisierende Betrachtungsweise, durch Identificierung der Idee mit der Menschheit, vermöge welcher sie die individuelle Beschaffenheit jeder Vereinzelung als ethisch notwendige Beschaffenheit einer Komponente des ethischen Ganzen und somit dieses Ganzen selbst, das sie zerfallen läſst, nachweisen kann. Kunst ist „realisierte Philosophie“ (W. X. 56 m.), beide aber, sowie die Gesellschaft, sind „Formen des Lebens, und als solche jeder Zeit unentbehrlich, wenn ihr Gehalt[1] vollständig ausgeschöpft werden soll“ (T. I. 129 o.). Der Gehalt einer Zeit ist nichts anderes, als der Standpunkt, den die Menschheit zu irgend einer Zeit notwendig zur Idee, zum sittlichen Ideal und Weltcentrum, einnimmt. Seinen Ausdruck findet dieser Standpunkt in der jeweiligen Philosophie, in der Beschaffenheit der Gesellschaft und in der Kunst, seinem reinsten Spiegel. Die Philosophie hat, nach Hebbel, mit der Kunst, in der sie Erscheinung wird, zu schlieſsen und darf sich die „Probe“ der Kunst nicht unterschlagen (W. X. 56 m. u.). Anderseits aber ist die Philosophie die Probe derjenigen höchsten, vollendetsten Form des Lebens, welche die Kunst selbst ist (T. II. 90 u.,

---

[1] d. h. der Gehalt der Zeit.

91 o.). Aus den Einzelerscheinungen, die sie durchdringt, abstrahiert die Philosophie das Schema des Lebensprocesses an sich, die Kunst aber giebt diesen Lebensprocefs selbst im Kunstwerk, sie steht ihm nicht berichtigend gegenüber, sondern gebiert ihn wieder, nachdem sie ihn, nicht von seinen Einzelheiten, sondern von seiner Totalität ausgehend, in sich aufgenommen hat. Das Verhältnis von Philosophie und Kunst ist also ein sehr inniges, sie sind aneinander verwiesen, wie auch an das Leben. Indessen stellt Hebbel die Kunst höher; „die Philosophie bemüht sich immer und ewig um das Absolute, und es ist doch eigentlich die Aufgabe der Poesie" (T. I. 77 m.), „was die Philosophie dem Menschen verschaffen will, das verliert er am leichtesten, wenn er sich mit ihr beschäftigt" (T. I. 109 u.). Nicht dem reflektierenden, dem denkenden, sondern dem künstlerisch anschauenden, pantragisch kontemplierenden Teil unseres Geistes offenbart sich das wahre Wesen aller Dinge. Das Element der Reflexion, dem wir bei Hebbel überall begegnen, hat es, wie ich bereits hervorgehoben habe, mit dem, was man Reflexion im gewöhnlichen Sinne nennt, nicht zu thun, es ist pantragischer Art. Er selbst verwahrt sich auch wiederholt dagegen, dafs die Reflexion[1] in die Kunst gehöre (W. X. 74 m., 75 u.).

Man kann, nach dem Gesagten, die Philosophie als eine Form des Lebens bezeichnen, die in der Sprache zur Gestaltung gelangt.

2. Die poetische Sprachbildung. „Darstellung" und „Relation".

Seine Bemerkungen über die poetische Sprachbildung bezeichnet Hebbel einmal als „Andeutungen über das Unsagbare" (W. X. 71 u.), wie ich vorausschicken möchte, und führt über die Sprachbildung folgendes aus (W. X. 69 m. u.):

Das sprachliche Produkt, welches entsteht, wenn ein positiv individueller Geist den allgemeinen Geist des Volkes durchdringt und befruchtet, wird Stil genannt. Die Dichtung erwächst aus der Anschauung; Anschauungen beruhen auf Überlieferungen der Sinne, und der poetische Stil ist darum ein wesentlich sinnlicher, er bedient sich der Wörter, die den Dingen durch Ohr und Auge abgewonnen sind: „„Die Sonne geht unter!" heifst es. Die Sprache hält sich gern an die Erscheinung" (T. II. 463 u.). An einer anderen Stelle spricht er von der sinnlichen Bildung der Bezeichnung: ein „angesehener" Mann.

[1] Er versteht hierunter selbstverständlich Reflexion im gewöhnlichen Sinne.

Echte Anschauungen, sagt Hebbel, sind nicht Gedanken, sondern „Gedanken-Mütter" (T. II. 434 u.). Zu seinen Gedanken gelangt der Dichter durch Gefühlsanschauung (T. I. 9 u.). Wörter sind nur so lange Gedanken, als sie für sich allein stehen; aneinander geschoben, lösen sie sich in das allgemeine Element auf, über dem der Geist schweben und aus dem er das Bild seiner selbst und dessen gestalten soll, was in ihm vorgeht (T. II. 128 u.). Er schiebt aus den Wortgedanken, die der allgemeine Geist prägte (ibidem m.), die allgemeinen Bilder zusammen, um sein besonderes zu Stande zu bringen (W. XI. 211 o.), er giebt dem unorganisierten Element Form (T. II. 129 m.), d. h. der Sprache selbst. Das Wesen der Form liegt im harmonischen Verhältnis des ausgesprochenen Individuellen zum vorausgesetzten Allgemeinen (T. I. 181 o.)[1]. So trägt jeder Dichter neue Gedanken in neuer Sprache vor; die Sprache selbst will erlernt sein, bevor die Gedanken verstanden werden können (T. II. 489 m.). Aber die Sprache ist der schwer gelehrige Papagei des Gedankens (T. II. 185 o.), Schreiben, Sprechen heiſst würfeln um den Gedanken, und wie oft, so klagt Hebbel, fällt nur ein Auge, wo alle 6 fallen sollten! (T. II. 121 u.) „Schreiben heiſst Bleigieſsen" (T. II. 433 u.). Jedes Wort ist „ein auf mehr als einer Seite gezeichneter Würfel" (W. X. 71 m.), nur auf einer Seite trägt er ein Merkzeichen, welches der allgemeine Geist ihm aufprägte, damit eine Verwechselung ausgeschlossen sei, die übrigen sind unbeschrieben (T. II. 129 m.). Je nach der Art, wie die Wörter aneinander gereiht sind, nach ihrer Stellung zu einander, wird der Sinn jedes einzelnen durch den des andern modificiert, gehoben, gedämpft, verdunkeln oder heben sie sich gegenseitig durch den Schatten, den sie werfen und den Glanz, den sie verbreiten, je nach Bedürfnis des Gesammtkolorits (W. X. 69 u.).

Auf solche Weise wird der Sprache die Möglichkeit werden, jeden Werdeproceſs darzustellen, alles Werden zu begleiten, jeden Vorgang, jedes Gefühl, jede Leidenschaft, die sie in ihren Kreis aufnimmt, im Entstehen, im vorwärts Schreiten und in lebendigster Bewegung zu verkörpern, eine „Darstellung", d. h. die Sache selbst, zu bieten und keine „Relation", keinen Bericht über sie (W. X. 70 m.). In der Sprache haben wir unmittelbare

[1] Man erinnert sich des Begriffes der Schranke oder Grenze, den Hebbel aufstellt; sie giebt dem Individuellen Bestand, die Schranke der Natur ist die Freiheit der Kreatur und umgekehrt.

Lebensdarstellung. Die „Relation“ hält sich überall an das Fertige, Gewordene, die „Darstellung“ ist selbst Werden, ist ewig sich rastlos umgebärendes Leben, bei dem das Kind sogleich wieder zum Vater wird, das Geborene sogleich wieder Neues gebiert (T. II. 110 o.), sie erhält sich im Fluſs aller Dinge, begleitet alle Phasen ihrer Entwickelung und dringt in ihre Übergänge ein. Nicht auf eine gehaltreiche Idee und auf ihren lebhaften Ausdruck durch ein illuminierendes Bild kommt es in der Kunst an, sondern auf Verkörperung derselben[1] (T. I. 86 m.). „Daſs die beschreibende Poesie Nichts sey, ist längst zugegeben. Ist aber die reflektirende nicht auch eine beschreibende? Beschreibt sie nicht, was sie darstellen sollte, das Innere?“[2] (T. II. 245 m.)

Bei jedem Schritt, heiſst es weiter, drängen sich der Darstellung neue Anschauungen und Beziehungen auf, die rückwärts und vorwärts deuten und aufgenommen werden müssen, die Lebensäuſserungen kreuzen sich, der Gedankenfaden reiſst ab, die Empfindung springt um, das Wort verselbstständigt sich und kehrt einen geheimen Sinn hervor. Um die aus so vielen Elementen entstehenden Zustände in ihrer organischen Gesammtheit zu vergegenwärtigen, wird auch das Mittel herbeizuziehen sein, das sie unterwirft und gestaltet, der Sprachbildungsproceſs selbst; das Ringen nach Ausdruck, das Würfeln um den Gedanken, wird selbst Ausdruck werden, der Sprachbildungsprozeſs selbst Darstellungsmittel (T. II. 518 u.): Rauheit des Verses, Verworrenheit der Perioden und Widerspruch der Bilder (W. X. 71). Der Hebbel'sche Lehrsatz, daſs der Sprachbildungsproceſs ein Lebensproceſs ist, in dem alle übrigen sich abspiegeln, wird damit in die Praxis der dichterischen Technik übersetzt.

„Die tiefsten Bemerkungen über die Sprache lieſsen sich an die Unterscheidungszeichen knüpfen“, sagt Hebbel (T. II. 123 o.; W. XII. 267 m.); er hat sie aber nicht daran geknüpft, sondern es bei den angeführten „Andeutungen über das Unsagbare“ bewenden lassen.

---

[1] „Wo in der Prosa nicht Styl ist, da ist Ausdruck, wo in der sog. Poesie nicht Form ist, da ist Umgränzung und Umschreibung“ (T. I. 181 u).

[2] „Der letzte Eindruck der Kunst ist immer ein tief-sittlicher, ein Maaſsgebietender und klärender, nur dann ist er es nicht, wenn sie es darauf anlegt, denn dann (ich meine wenn sie die Elemente nicht in ihrer Gährung hinzustellen wagt und uns, statt der tobenden See, die sie mit ihrem Oel besänftigen soll, nur prahlerisch ihr Oel selbst vorzeigt) erstickt sie das Leben im Keime u.s.w.“ (Br. I. 124 m. u.).

So dunkel und vieldeutig diese auch auf den ersten Blick erscheinen mögen, so lassen sie doch die sie tragende Grundansicht deutlich genug erkennen: die Sprache ist das Medium, in dem die pantragische Evolution zur Gestaltung und Darstellung gelangt. Alle Lebensprocesse, aus denen diese Evolution resultiert, haben im Sprachbildungsprocesse Ausdruck zu finden, allen Stadien im Wachstum des ethischen Kerns des allgemeinen Geistes, wie des individuellen, korrespondiert ein Zustand in der allgemeinen, wie in der individuellen Sprachbildung.

Das Gleiche gilt vom in einander Wirken beider. Wir haben hierbei einen vollständigen Parallelismus vor uns: Individuum, Volk, Menschheit: Individual-, National-, Universalsprache.

D. Die künstlerische Thätigkeit.

Wie wir uns HEBBEL's eigene künstlerische Thätigkeit vorzustellen haben, welcher Art seine psychischen und physischen Zustände vor, während und nach der Produktion waren, wie seine persönliche Stellung zu seinen Werken und ihrer Hervorbringung aufzufassen ist, wie diese sich ankündigten und welche Rückwirkung sie auf Geist und Körper ausübten, darüber hat THEODOR POPPE im VIII. Bande der Palaestra so ausführlich gehandelt und KUH in seiner Biographie HEBBEL's aus eigenster Anschauung und Erfahrung berichtet (KUH II. 652 ff.), daſs ich hier nicht näher darauf einzugehen brauche. Es bliebe mir nichts übrig, als die genannten Autoren auszuschreiben und das oft Gesagte zu wiederholen, ganz abgesehen davon, daſs es aus dem Rahmen dieser Untersuchung herausfallen würde, die es mit einer Erläuterung und Entwickelung des Pantragismus zu thun hat, mit dem Verhältnis, in dem das dichterische Vermögen zum Weltganzen steht, und nicht mit psychologisch-physiologischen Begleiterscheinungen, die sich bei HEBBEL zu Zeiten der Produktion, oder vorher und nachher, einstellten.

I. Unbewuſst-unwillkürlicher Ursprung des Stoffes, bewuſst-unwillkürlicher Ursprung der Form.

Wo sich dem Dichter das Leben in seiner Gebrochenheit zeigt und zugleich das Moment der Idee, in der es die verlorene Einheit wiederfindet, da soll er es ergreifen und darstellen (W. X. 48 m.). Von einer Gebrochenheit ist immer dann die Rede, wenn das

symbolisch betrachtete Leben das ethische Ideal nicht aufzeigt, wenn die symbolisch betrachtete Menschheit das Gleichgewicht in sich auf irgend eine Weise verloren hat. Zunächst ist sich der Dichter des Verhältnisses der Gestalten zur Idee bewuſst (W. X. 49 m.). Die „dualistischen Ideen-Faktoren", aus deren Aneinanderprallen der das Kunstwerk entzündende, schöpferische Funke entsteht, soll er zu Charakteren verdichten und das innere (d. h. ideelle) Ereignis in eine äuſsere Geschichte auseinanderfallen lassen (W. X. 55 u., 56 o.). (Die ästhetische Form ist die auseinandergefallene ethische Form, hatten wir gesagt.) Das erste Stadium des Schaffens liegt tief unter dem Bewuſstsein,[1] der Dichter hat nicht einmal die Wahl, ob er überhaupt ein Werk, geschweige denn, welches er hervorbringen will (W. X. 49 m. u.). Wir haben also einen doppelten Prozeſs, der sich unbewuſst vollzieht, wenn wir annehmen, daſs dem Aneinanderprallen der Ideenfaktoren ein äuſserer Anlaſs zu Grunde liegt, der es im Bewuſstsein des Dichters auslöst, der Anblick des Lebens, ein Spielen mit Phantasiegebilden, eine Unterhaltung, das Lesen irgend einer Begebenheit u. s. w.:[2] „der gemeine Stoff muſs sich in eine Idee auflösen (Idee = Aneinanderprallen der Ideenfaktoren) und die Idee sich wieder zur Gestalt verdichten (T. I. 107 o.). Das alles muſs über den Dichter kommen, es muſs ihm einfallen, kurz gesagt. Selbst eine groſse That, sagt Hebbel, kommt dem Menschen wie eine poetische Idee (T. I. 81 u.). „In die dämmernde, duftende Gefühlswelt des begeisterten Dichters fällt ein Mondstrahl des Bewuſstseyns, und das, was er beleuchtet, wird Gestalt" (T. I. 215 m.). Indessen kann sich, sagt Hebbel, der Dichter nicht in einem Zustande vollkommener Dumpfheit befinden, in dem er nichts von sich und von seiner Thätigkeit weiſs,[3] vielmehr verhält es sich folgendermaſsen: „Unbewuſster Weise erzeugt sich im Künstler alles Stoffliche, beim dramatischen Dichter z. B. die Gestalten, die Situationen, zuweilen sogar die ganze Handlung ihrer anekdotischen Seite nach, denn das tritt plötzlich und ohne Ankündigung aus der Phantasie hervor. Alles Übrige fällt nothwendig in den Kreis des Bewuſstseyns" (T. II. 281 u.). Der Stoff ist also unbewuſsten, die Form bewuſsten

[1] „Die erste Darstellung, besonders im Lyrischen, stellt keine derbe Gränzen hin, aber sie zieht unsichtbare Kreise, über die man nicht hinaus kann" (T. I. 83 o.). Eine auſserordentlich feine Beobachtung.

[2] Vgl. Kulke, Erinnerungen an H. 68 m. f. (Entstehung des „Rubin".)

[3] Vgl. W. X. 76.

Ursprungs, oder, wie HEBBEL es ausdrückt, das Schöne wird unbewufst empfangen, aber bewufst geboren (W. X. 73 u.). Letzteres jedoch, das Verleihen der Form, das Gestalten derselben, entzieht sich, wie schon bemerkt, jeder Willkür, es ist ein bewufstes „Würfeln um den Gedanken", ein bewufstes „Bleigiefsen", „jeder Gedanke ist ein Gut, das man dem Universum, der Macht, die es festhält, abkämpfen mufs" (T. I. 225 m.). (Unter Universum ist hier das dem ethischen Ideal zustrebende Universum zu verstehen.)

2. Verhältnis des ursprünglich Gedachten zum bereits Bearbeiteten.

Es frägt sich, in welchem Verhältnis das ursprünglich Gedachte zum bereits Bearbeiteten steht. HEBBEL äufsert sich auch darüber: Der Mensch, sagt er, denkt nicht nur in Worten, sondern er spricht, was er denkt, und weil er zwei Gedanken nicht zugleich aussprechen kann, kann er sie ihrem ganzen Umrifs und Inhalt nach auch nicht zugleich festhalten. Das möchte vielleicht zu der Überzeugung führen, dafs es nichts Ursprüngliches für uns giebt, sondern dafs wir den Gedanken, indem wir uns seiner bewufst werden, schon zu etwas gemacht haben (T. I. 54 u., 55 o.).

Den Unterschied zwischen „in Worten Denken" und „in Gedanken Sprechen" vermag ich mir nicht recht klar zu machen; der Umstand, dafs wir zwei Gedanken nicht zugleich festhalten können, beruht darauf, dafs wir sie nicht zugleich denken können, wenn wir als die Anschauungsform des innern Sinnes die Zeit annehmen wollen. Aber das alles zugegeben, was heifst es, dafs wir den Gedanken, indem wir uns seiner bewufst werden, schon zu etwas gemacht haben? Ein Gedanke müfste dann auch unabhängig von irgend einer Erkenntnis, ohne in ein Bewufstsein zu fallen, etwas sein; da HEBBEL von einem Geist schlechthin spricht, einer geistigen Materie (T. II. 142 u.), und von Gedanken als „Körpern der Geisterwelt", bestimmten Abgrenzungen des „geistigen Lichtes", die übergehen in die Erkenntnis des Menschen (T. I. 14 u.), nimmt er dieses an. Der Sinn der Sentenz aber ist wohl der, dafs mit dem ins Bewufstsein fallenden Gedanken oder Stoff das Gestalten der Form beginnt,[1] dafs die Empfängnis zugleich das erste Stadium der Geburt ist, dafs

[1] Der Gedanke wird in Gedanken gesprochen; sobald er sich mit dem Medium der Sprache verbindet, sobald sich dieses an ihn heftet, wird er in den ethischen Gestaltungsbetrieb hineingezogen. Es kann dabei nur an die poetische Sprache gedacht werden, wobei das Wort „poetisch" im streng ethischen Sinne zu verstehen ist.

also der Gestaltungsprocefs bis unmittelbar an die Grenze des Unbewufsten heranreicht. Freilich ist von diesem ersten Stadium bis zur Vollendung noch ein weiter Weg, und HEBBEL kann sehr wohl sagen, es sei ein Irrtum, zu glauben, dafs der Stoff schon an und für sich etwas sei und dem gestaltenden Geist den reinen Gehalt entgegenbringe (T. II. 244 o.).

Besser und deutlicher wird das in Rede stehende Verhältnis durch folgende Bemerkung illustriert: „Wer doch den wunderbaren Zeugungs- und sich Ernährungsprocefs des Geistes darstellen könnte! Eine Idee erwacht, ein Wort kommt ihr entgegen und schliefst sie ein, beide bedingen und beschränken sich gegenseitig. Die Idee ist das frische Leben des Einzelnen, das Wort das abgezogene Leben der Gesammtheit, das feinste Sublimat von Beiden verfliegt aber, indem sie sich berühren, schlägt in den Geist zurück und dient ihm als Speise (T. I. 215 u.). Man sieht hier deutlich sein Bestreben, alles in das Schema der Wechseldurchdringung von Allgemeinem und Besonderm zu bringen. Das „feinste Sublimat von Beiden" ist das, was wir in der Besprechung über die Lyrik als die dunkle Kraft des entziffernden Wortes bezeichnet haben. Sie wird durch Berührung einer Idee mit einem Worte frei, löst äufserst lebhafte Stimmungen aus und drückt allem, was in den Bereich dieser fällt, ihren Charakter auf. Sie bestimmt so von vornherein den Grundton[1] des zu Gestaltenden, das Abstrakte gewinnt augenblicklich Farbe, sie ist also Zeugungsmoment im eminenten Sinne, sie gebiert das Zuständliche.

3. Das Naive und die Naivität.

Ähnlich äufsert sich HEBBEL in einem Brief an ROUSSEAU: „Das Naive (Unbewufste) ist der Gegenstand aller Darstellung; es liegt aber nicht blos in der Sache, sondern auch im Wort, manches Wort plaudert die verborgensten Geheimnisse der Seele aus" (T. I. 77 m.). Oder: Alles Raisonnement ist einseitig „und gewährt dem Geist und dem Herzen keine weitere Thätigkeit, als die der einfachen Verneinung oder Bejahung. Alles Thatsächliche und Gegenständliche dagegen (und hierher gehören die sogenannten Naturlaute[2], in denen sich das Innerste eines Zustandes oder einer

[1] Vgl. die vorhin (261 Anm.) angezogene treffliche Bemerkung T. I. 83 o.

[2] „Es giebt Augenblicke, wo der Mensch durch That oder Wort sein Innerstes und Eigenthümlichstes ausdrückt, ohne es selbst zu wissen; die Kraft

menschlichen Persönlichkeit offenbart) ist unendlich und eröffnet Theilnehmenden und Nicht-Theilnehmenden für Anwendung aller Kräfte den weitesten Kreis“ (T. I. 76 u., 77 o.). Dies alles ist Gefühlssache, das Moment der Reflexion bleibt völlig ausgeschlossen (W. X. 75 u.). Was den Künstler zur Produktion befähigt, ist die „echte Naivität“, die von der „trivialen“ zu unterscheiden ist. „Sie ist so gesetzmäfsig organisiert, dafs das Gesetz sich ganz von selbst in ihr vollzieht, dafs sie sich auf dasselbe nicht erst zu besinnen, nicht erst die Probe zu machen braucht (W. X. 75 u.). Freilich; das Genie ist Bewufstsein, Gewissen der Welt, das ist die Definition aller Definitionen.

4. Die künstlerische Thätigkeit als übersinnliche Naturbeeinflussung.

In einem Brief an Engländer giebt Hebbel eine Erklärung des künstlerischen Vermögens, die vom Geiste des Pantragismus ebenso getragen ist, wie die zuletzt angeführte Bemerkung:

Die künstlerische Zeugung ist kein logischer, sondern ein Lebensprocefs und zwar der höchste von allen. Lebensprocesse unterscheiden sich von logischen dadurch, dafs sie nicht auf bestimmte Faktoren zurückgeführt werden können. Weist man dem dichterischen Vermögen eine Mittelstufe zwischen dem Bewufstsein des Menschen und dem Instinkt des Tieres an, so läfst sich folgendes sagen: Das Tier führt ein Traumleben, das die Natur regelt und streng auf Zwecke bezieht, durch deren Erreichung das Tier und die Welt bestehen. „Wahrscheinlich aus demselben Grunde“ führt auch der Künstler ein solches Traumleben (nur als Künstler natürlich), denn die kosmischen Gesetze, auf die er immer wieder zurückgehen mufs, fallen nicht deutlicher in seinen Gesichtskreis, wie die organischen in den des Tieres. Warum sollte die Natur nicht für ihn thun, was sie für das Tier thut? Das heifst offenbar nichts anderes, als ihm die echte Naivität geben (wie sie dem Tier den Instinkt gab), vermöge welcher er die Zwecke der Natur erreicht,[1] nämlich Herstellung der ethischen Form. Da die kosmischen Gesetze eben nicht klarer in seinen Gesichtskreis fallen, als die organischen in den des Tieres, er sie aber, um das

des Dichters hat sich in ihrer Erfassung zu bethätigen. Das ist es, was Heine unter Naturlauten und Goethe unter Naivität versteht“ (T. I. 75 o.).

[1] Ebenso spricht er von dem Zwecke, den die Natur mit dem Kunstwerk verfolgt (W. X. 73 m.; T. II. 105 o.).

Kunstwerk hervorzubringen, die ethische Form zu gestalten, erfüllen mufs, wie das Tier die organischen, darum führt er ein Traumleben, wie das Tier, erfüllt naiv[1] die Zwecke der Natur und das Gesetz, wie das Tier instinktiv.[2] Wären ihm die kosmischen Gesetze vollständig klar, so könnte er sein Kunstwerk konstruieren, errechnen, wie ein auf exakten Grundlagen aufgebautes System. Sie liegen aber nicht klar vor ihm, obwohl er nach ihnen schaffen mufs; da bleibt denn nichts übrig, als dafs sie ihm in einem Traumzustand auf dem Wege der Intuition vermittelt werden. Systeme, sagt Hebbel, werden nicht erträumt, Kunstwerke nicht errechnet oder, da das Denken nur ein höheres Rechnen ist, nicht erdacht; die künstlerische Phantasie ist das Organ, das die Tiefen der Welt umfafst, die den übrigen Fakultäten unzugänglich sind (T. II. 561 m./62 m.), und zwar, so werden wir hinzufügen müssen, durch Intuition und geheimnisvolle Naturinspiration. Auf diese Weise kann Hebbel sagen: „Bin ich nicht viel mehr in Gewalt des in mir Denkenden, als dieses in meiner Gewalt ist?“ (T. I. 37 o.). Die künstlerische Phantasie kann als ein Organ der Natur[3] angesehen werden und zwar als ihr höchstentwickeltes; ein Trauerspiel von Shakespeare, eine Symphonie von Beethoven und ein Gewitter beruhen auf denselben Grund-

---

[1] „Das Naive (Unbewufste) ist Gegenstand aller Darstellung“, so war vorhin gesagt worden; im Endlichen bietet oder wirkt sie ein Unendliches, alles, was sich begiebt, bezieht der Künstler auf ein sich dadurch entschleierndes Unendliches durch „unbewufste Reflexion“ (T. I. 98 u.), d. h. eben durch Intuition. Das Geheimnis ist das Letzte aller Poesie (T. I. 162 o.), es ist die „eigentliche Lebensquelle“ des Menschen (T. 1. 121 u.), jedes Kunstwerk ist unendlich und wirkt das Unendliche, wehe dem Dichter, dessen Werk man im eigentlichen Verstande „capiren“ kann (Br. I. 39 o.), etwas Unerklärliches mufs übrig bleiben (T. II. 187 o.). Das Zeitliche „träumt“ nur vom Ewigen und umgekehrt (W. I. 243 m.), kein reines Erkennen, nur ein gefühlsmäfsiges Schauen ist der Zweck der Welt: „Auf ewiges Ab- und Widerspiegeln läuft alles Leben hinaus. Gott spiegelt sich in der Welt, die Welt sich im Menschen, der Mensch sich in der Kunst“ (T. II. 244 u.). Vgl. Ähnliches enthaltende Stellen aus Gedichten Hebbel's bei Dr. Alfred Neumann („Aus Friedrich Hebbel's Werdezeit“) 13 u.—14 m. und Anmerkung und Neumann's treffliche, auf die Verwandtschaft mit Schelling hinweisende Bemerkungen. Ferner in der vorliegenden Abhandlung I, 2. Abteilung 17 und Hebbel T. I. 79 u.

[2] Er identificiert hier, nach Analogie Idee = Menschheit, die Idee mit dem Tierreich oder einer einzelnen Tiergattung.

[3] „Zur Poesie führt nur ein Weg, und der geht direct von der Natur durch den Mutterleib“ (Br. N. I. 15 o.).

bedingungen (T. II. 519 o.). „Die allgemeinen Organe der Menschheit z. B. für Poesie treten im einzelnen Individuum verselbständigt hervor“[1] (T. II. 345 m.). Auf diese Inspiration anspielend, sagt er: „Wer den Generalbafs des Universums noch nicht hörte, kann freilich mit seiner Pfeife nicht einstimmen“ (T. II. 358 m.). Eine Erweiterung der angegebenen Gedanken enthält die Äufserung: „Ein grofser Dichter ist vorherzusagen, wie ein Komet. Held und Dichter können nie zusammenfallen, denn sie befruchten sich gegenseitig, wie Mann und Weib“ (ibidem).

5. Inniger Zusammenhang von Körper und Geist.

Übrigens deutet die ganze Auffassungsart auf einen innigen Zusammenhang von Körper und Geist, über den sich Hebbel auch öfters äufsert. So spricht er vom Gebundensein des künstlerischen Gebärens an die Natur, nach Analogie des leiblichen (W. X. 49 m.). Ein Beweis für diesen innigen Zusammenhang ist der Unterschied der Geschlechter, „der sich so erweislich auf den Unterschied des Körpers basirt“ (T. I. 13 u.). Die Sinnlichkeit wird die „Klaviatur des Geistes“ (T. I. 98 m.) genannt. Ein Einwand gegen die „differentia specifica“ zwischen Geist und Körper liefse sich von der Erwägung aus aufstellen, dafs in der Sprache das geistige „Sich-Selbst-Entbinden“ durch ein körperliches Medium fixiert wird (T. II. 175 m.). Ich verweise hier auf Abschnitt 8 in der zweiten Abteilung des ersten Teiles.

Der Zweck der Welt und das Ziel aller Kunst ist die ethische Form; ihr Korrelat ist das künstlerisch anschauende Subjekt. Die ethische Form stellt sich im Kunstwerk dar als ästhetische oder innere Form. Mit dieser wollen wir uns jetzt in aller Kürze beschäftigen.

---

[1] „So wenig die Erde, als Erde, die Äpfel und Trauben erzeugen kann, sondern erst Bäume u. s. w. treiben mufs, eben so wenig die Völker, als Völker, grofse Leistungen, sondern nur grofse Individuen. Darum, ihr Herren Nivellisten, Respect für Könige, Propheten, Dichter!“ (T. II. 360 m.).

Fünfter Teil.

Die ästhetische oder innere Form.

---

1. Allgemeines.

Die ästhetische oder innere Form ist, wie wir gefunden hatten, Bewegung des Inhaltes zum ethischen Ideal, zur ethischen Form. Ganz allgemein, sagt HEBBEL, ist Form doppelte Grenze, Grenze des Teils und des Ganzen. Sie entspringt aus der Ausdehnungskraft des Teils gegenüber der Ausdehnungskraft des Ganzen und bezeichnet den Punkt, wo beide einander neutralisieren (T. I. 179 m.). Reine oder unreine Stoffe giebt es im Ästhetischen nicht, die niedrige Form befleckt selbst das Höchste (T. II. 188 u.). Es kommt also immer auf die Form an; bei Wahrheit der Form ist Unwahrheit des Stoffes undenkbar (W. XII. 53 o.). Ästhetische Form ist Befreiung zur ethischen Form, und zwar eines jeden Stoffes zu dieser, auf die es allein ankommt. HEBBEL kann in diesem Sinne definieren: die Form ist der höchste Inhalt (T. I. 167 o.). Form ist Dualismus, der zur Einheit gebracht wird. Humor war bezeichnet worden als Dualismus, der sich selbst empfindet, als „Ausdruck des im Individuum zur Empfindung gekommenen und unaufgelöst gebliebenen Dualismus, der den übersittlichen Höhepunkt ausschliefst“ (W. XI. 213 m.), er stellt, wie gesagt wurde, das Ideal in seinem vergeblichen Ringen nach Gestaltung dar; er ist also „das Umgekehrte von Form und Inhalt“ (T. I. 162 m.).

2. Die innere Form in der Lyrik.

HEBBEL lehrt über die Form in Anknüpfung an die Lyrik, weshalb ich mit dieser beginne, folgendes:

a) Erreichen dieser Form durch Individualisieren.

„Alles Individualisiren führt zur ewigen inneren Form, von der die äufsere nur der Firnifs ist, und nur aus der vollendeten

Form geht das Befreiende hervor. Unter Befreiung verstehe ich den Akt, der das Gedicht, das immer in einem subjectiven Bedürfnifs wurzelt und wurzeln mufs, wenn es nicht kalt seyn und lassen soll, gewissermafsen von dieser seiner Nabelschnur ablöst“ (T. I. 85 u.). An derselben Stelle heifst es ferner: „je individueller ein Gedicht ist, um so sicherer hat es neben der besonderen auch noch eine allgemeine Bedeutung, die man vielleicht in höherem, die Gestaltung nicht aufhebendem, sondern voraussetzendem Sinne allegorisch[1] nennen könnte.

b) Allegorie und Gestaltung.

Allegorie (s. Anm.) ist das blofse Bild einer Sache;[2] Gestaltung ist das Produkt nicht des Denk- sondern des Dichtungsvermögens, welches auf Herstellung der Form abzielt; Allegorie im die Gestaltung voraussetzenden Sinne ist das Bild eines nach Form ringenden, zur Form gelangenden Inhaltes, ist Symbolik im Sinne HEBBEL's. Das Gedicht erlangt durch Individualisieren symbolische Bedeutung, es erlangt durch Individualisieren innere Form, was dasselbe ist. Durch diese innere Form wird es befreit, das heifst, vom subjektiven Bedürfnis, das es entstehen liefs, abgelöst, es hört also auf, einzig ein individueller Ergufs zu sein, und erhebt sich zum Symbol, seiner eigentlichen und wahren Bedeutung.

---

[1] Zum Begriff der Allegorie im Sinne HEBBEL's sei folgendes angeführt: „Eine poetische Idee läfst sich gar nicht allegorisch ausdrücken; Allegorie ist die Ebbe des Verstandes und der Productionskraft zugleich“ (T. I. 24 m.). „Allegorie entsteht, wenn der Verstand sich vorlügt, er habe Phantasie“ (T. I. 213 u.). „Die Allegorie verhält sich zum wahren, poetischen Lebensbilde, wie eine Land-Karte zu einer Landschaft. Beide sind Gemälde der Erde“ (T. II. 90 o.). Diese Aussprüche sagen deutlich, das Charakteristische der Allegorie bestehe darin, dafs sie mit Verkörperung, Gestaltung, Darstellung, gar nichts zu thun hat. Wenn HEBBEL nun sagt, man könne die allgemeine Bedeutung eines Gedichtes, die es durch Individualisieren erlangt, in einem, die Gestaltung nicht aufhebenden, sondern voraussetzenden Sinne allegorisch nennen, so zeigt er damit deutlich, dafs das Gedicht nicht allegorisch im gewöhnlichen Sinne ist, und dafs er an der sonst von ihm geäufserten, gewöhnlichen Bedeutung des Wortes Allegorie durchaus festhält. Von einer „früheren Ansicht“ HEBBEL's vom Allegorischen, von der POPPE (Palaestra VIII. 126 Anm.) spricht, kann also wohl kaum geredet werden.

[2] Vgl. das Distichon „Allegorie und Symbol“ (W. VII. 215 o.).

c) Individualisieren und Anschauen der ethischen Form. Die ästhetische Form als Ausdruck der Notwendigkeit. Ablehnung der Meinung Poppe's.

Wie kann nun Individualisieren zur ewigen, inneren Form führen? Das Korrelat der ethischen Form ist das künstlerisch anschauende Subjekt; der Individualisierende ist der Dichter. Vermöge der Intuition erblickt er im realen, gewöhnlichen, den ethischen Zusammenhang der Dinge und die ethische Form, der sie zustreben. Indem er einen Zustand, eine Begebenheit so darstellt, wie sie ihm, als dem „Bewufstsein der Welt“, erscheinen, erzeugt er die ästhetische Form, und je mehr er Eigenstes in die Zustände hineinträgt, je intensiver er individualisiert, um so eher wird er zur inneren Form gelangen und sie treffen, da in der poetischen Intuition kein anderes Anschauen, als das der ethischen Form, angetroffen wird, welches das Ziel, die Summe seines Erlebens ist. Natürlich wird das vom Dichter Gebotene immer stark individuell gefärbt und modificiert sein; nach Hebbel's Ansicht bereichert es in diesem Sinne die Welt, da es Erscheinungen ausspricht, die nur im Kreis einer bestimmten Menschennatur vorkommen können (T. I. 80 u.), aber immer wird es innere Form besitzen müssen; jedes „Oweh“ und „Juchheh“, welches nur seine Wahrheit darthut und sonst nichts, ist kein Gedicht. Innere Form erlangt es durch Individualisieren des im Zustande der Intuition befindlichen und in diesem die ethische Form anschauenden Dichters, nicht irgend eines beliebigen Menschen. Blofses, rein gegenständliches Individualisieren und Gestalten führt zu nichts; es müfste sonst für jeden einigermafsen begabten Menschen ein Leichtes sein, ein echtes Gedicht zu Stande zu bringen, und die Zahl der unsterblichen Lyriker wäre Legion. „Alles Dichten ist Offenbarung, in der Brust des Dichters hält die ganze Menschheit mit all' ihrem Wohl und Weh ihren Reigen und jedes seiner Gedichte ist ein Evangelium, worin sich irgend ein Tiefstes, was eine Existenz oder einen ihrer Zustände bedingt, ausspricht“ (T. I. 53 u., 54 o.); zur harmonischen Ausgestaltung des Weltalls war diese Existenz oder dieser Zustand derselben notwendig, sie waren durch die ethische Form, zu der es immer kommen mufs, bedingt, deren Abbild und Ausdruck die innere oder ästhetische Form ist.[1] Hier zeigt sich sehr deutlich,

[1] Vgl. hierzu die Bemerkungen über den Reim. [Im dritten Teil (Lyrik und Musik) A. 10.]

daſs die ästhetische Form Ausdruck der (ethischen) Notwendigkeit ist, was HEBBEL selbst als „beste Definition" bezeichnet. Stoff ist Aufgabe, Form ist Lösung, fügt er hinzu (T. I. 132 u.).

Betrachtet man diese Worte, sowie die vorher angeführte Stelle, nicht vom Standpunkte des Pantragismus aus, sondern ihrem gewöhnlichen, direkten Sinne nach, so sind sie nichts, als emphatische Phrasen.

Wenn TH. POPPE[1] sagt, innere Form sei „die mit der Macht einer Offenbarung ins Bewuſstsein des Dichters getretene Erscheinung des zu verwirklichenden Kunstwerks" (Palaestra VIII. 129 m.), und damit seine eigene Meinung aufstellt, so ist dagegen nichts einzuwenden; wenn er aber HEBBEL's Ansicht damit wiederzugeben meint, so werden wir seine Definition als unzureichend und den Kern der Sache verfehlend bezeichnen müssen. Wenn er HEBBEL's Wort: „Form ist Ausdruck der Nothwendigkeit" als Beleg dafür anführt, daſs der Dichter in der Konception Form oder Gestalt blitzschnell anschaue, da künstlerisches Denken gegenständliches Denken sei, und hinzufügt, notwendig aber sei dem Dichter die Wahrheit (ibidem 128 m.), so daſs es also so herauskommt, als wäre jene Notwendigkeit identisch mit einer durchaus im Gegenständlich-Individuellen aufgehenden Wahrheit der Darstellung, mit einer überzeugenden Glaubhaftigkeit derselben, so zeigt er deutlich, daſs ihm der groſse, transcendent-ethische Hintergrund der Lehre HEBBEL's entgangen ist, aus dem alles abgeleitet wird und auf den alles zurückführt. Was POPPE darlegt, das läuft nach HEBBEL lediglich darauf hinaus, Anekdoten in Scene zu setzen, Charaktere in ihrem psychologischen Räderwerk auseinander zu legen (W. X. 48 o.) und die individuelle Wahrheit eines „Oweh" und „Juchheh" darzuthun.

In Bezug auf die Lyrik leitet HEBBEL aus seinem Begriff der Form folgendes ab: „Das ganze Gefühlsleben ist ein Regen, das eben herausgehobene Gefühl ist ein von der Sonne beleuchteter Tropfen" (T. I. 206 u., 207 o.). Herausgehoben wird der Tropfen durch Individualisieren und beleuchtet durch die Betrachtung des Dichters, wie sie durch den Zustand pantragischer Intuition bedingt ist. Man kann das übrigens herzlich schwache Bild noch weiter führen und sagen, daſs die Beleuchtung zeigt, wie

[1] Ich werde im Folgenden auf POPPE's Darlegungen näher eingehen, um damit auch gleichzeitig andere, mir nicht zutreffend erscheinende Ansichten über HEBBEL's Begriff der inneren Form, denen ich mich nicht besonders zuwenden kann, zurückzuweisen.

der Tropfen entstehen, welchen Weg er nehmen mufste u. s. w. Durch Individualisieren wird die Form erreicht; diese Form selbst aber ist etwas Allgemeines, ja, das Allerallgemeinste, was es geben kann.

d) Das Befreiende der inneren Form.

α) Poppe's Ansicht.

Durch die erreichte innere Form hört das dargebotene Individuelle auf, etwas rein Individuelles zu sein, es wird Material, aus dem sich die ethische Form herstellt, in dem sie sich verkörpert. Das Gedicht, wie jedes Kunstwerk, wird durch die innere Form von dem subjektiven Bedürfnis, aus dem es entstand, abgelöst, so hatte Hebbel gesagt. Poppe erkennt den metaphysischen Gehalt dieser Anschauung als entschieden vorhanden an (Palaestra VIII. 126 u.), lehnt ihn aber ab und führt ihn auf den aufserordentlich starken Einflufs des Solger'schen „Erwin“ zurück. Die innere Form, so führt er aus, bilde vielmehr das Befreiende für den Dichter (ibidem 129 o.). Der Dichter werde befreit einmal von einer seelischen Spannung, die durch sein Erleben erzeugt war, und ferner von solchen Spannungsgefühlen, die jede menschliche Thätigkeit begleiten und sich mit der Verwirklichung dieser Thätigkeit lösen, das Individuum befreien, es mit dem Gefühl der Befriedigung erfüllen. (Beide Fälle sind, so wird treffend hinzugefügt, im Sinne eines Nacheinander verbunden, der zweite ist der sekundäre [ibidem 126 o. m.].) Gegen diese Ansicht werden wir opponieren müssen, wenn die Meinung Hebbel's damit dargelegt sein soll. Das Gesagte gilt für jede Wiedergabe jedes innern Erlebnisses, es gilt für das gänzlich in sich aufgehende, nur um seiner selbst willen vorhandene Individuelle ebenfalls. Auch der hinter dem rein Individuellen hergehende Dichter, der aber dann kein Dichter im Sinne Hebbel's mehr ist, wird die Form des zu Gestaltenden, die aber, sobald auf das rein Individuelle ausgegangen wird, durchaus nicht das ist, was Hebbel unter Form versteht, blitzschnell erschauen (ibidem 128 m.), er wird es erleben, dafs sie plötzlich, wie eine Offenbarung, in sein Bewufstsein tritt (ibidem 129 m.), und er wird bei der Wiedergabe dieser Form die Empfindungen einer doppelten Befreiung und Befriedigung erleben. Wer hätte Ähnliches nicht schon an sich selbst erfahren, wenn ihm ein guter Einfall kam, den er fixierte, oder wenn er etwa einen Toast improvisierte. Auch der echte Dichter, wie ihn Hebbel sich denkt, wird das hier Geschilderte an

sich erleben, ja, Hebbel selbst wird es erlebt haben (vgl. die Anmerkung), nur mit dem durchgreifenden, grofsen Unterschiede, dafs das von ihm Erschaute ein Transcendentes ist,[1] (die der Einheit in sich zustrebende Idee) dafs sich ihm das Weltmysterium entschleiert, dafs er nicht von den Dingen, die er darstellt, und ihren Beziehungen zu einander ein Bewufstsein hat, sondern Bewufstsein der Welt selbst ist, dafs er nicht das rein individuell bedingte Wie der Dinge erkennt, sondern, infolge übersinnlicher Naturbeeinflussung durch die Erscheinung hindurchblickend, das im transcendenten Zusammenhange wurzelnde Warum derselben. Der künstlerische Zeugungsakt ist nach Hebbel ein Naturereignis im stärksten, im universalen Sinn; die Natur, so war gesagt worden, und Poppe selbst teilt diese aufserordentlich wichtige Stelle mit, legt durch das Medium des Menschengeistes ihre innerste Kraft in ein Kunstwerk nieder.[2] Diese Kraft aber ist die Fähigkeit, aus sich selbst heraus die ethische Form zu gestalten, sich zu ihr zusammenzuschliefsen. Erreicht aber mufs diese Form immer werden, weil die Natur in ihrer tausendfältigen Mannigfaltigkeit nichts ist, als die in der Erscheinung auseinandergefallene Idee. Darum ist Form Ausdruck der Notwendigkeit und „im eigentlichsten Verstande Conductur der Natur“ (ibidem 128 Anm. Br. N. I. 67 u.); der künstlerische Zeugungsakt aber ist, so können wir geradezu sagen, ein Geschehen an sich.

---

[1] Hebbel selbst äußert sich hierüber in einem Briefe an Palleske wie folgt: „Sie meinen, die Differenz, die seit der Existenz Ihres Stückes zwischen uns hervorzutreten scheint, dadurch auszusprechen, dafs Sie sagen: ich erkenne in mir keine andere Aufforderung zum Schaffen an, als die reine Schönheit meiner sich mir unwillkürlich aufdrängenden Erfindung und producire, ohne daran zu denken, ob dadurch die sittlichen Zustände der Welt zum Bewufstsein der Zeit kommen. Dadurch wird sie aber keineswegs ausgesprochen, denn das charakterisirt jeden Dichter und jede Dichterthat und wird nur am Tendenzschmied, der die poetischen Formen nothzüchtigt, vermifst; wer wird denn auch durch etwas Anderes, als durch die Schönheit einer Erfindung entzündet werden, und wer wird im Gestalten noch über das Gestalten hinaus denken oder wohl gar etwas bedenken! Es frägt sich nur aus welchen Elementen sich eine solche Erfindung zusammen stellt und ob diese reine Schönheit auf dem rechten Wege zu Stande kommt, dadurch nämlich, dafs sie vorher alle Momente des Bedeutenden und namentlich das letzte und höchste, welches eben ein Produkt des Geschichts-Abschnitts ist, in sich aufnimmt“ (Br. N. I. 245 u., 246 o.).

[2] „Bin ich nicht viel mehr in der Gewalt des in mir Denkenden, als dieses in meiner Gewalt ist?“ (T. I. 36 u., 37 o.) Vgl. IV. Teil D. 3. 4.

Die in Bezug auf die Lyrik über das Erreichen der inneren Form durch Individualisieren gegebene Bestimmung ist von allgemeiner Gültigkeit für diese Form überhaupt; nur durch Betrachtung der Mannigfaltigkeit kommt der Künstler (vermöge der Intuition) zur Anschauung des ideellen Gehaltes derselben; nur im Besondern, Individuellen, im Werden, kann sich ihm das Allgemeine, Universale, das Sein, offenbaren, wie schon wiederholt hervorgehoben worden ist.

„Alles Individuelle ist nur ein an dem Einen und Ewigen hervor tretendes und von demselben unzertrennliches Farbenspiel“ (T. I. 323 m.). Natürlich mufs, wie auch Poppe hervorhebt und Hebbel lehrt, die innere Form „wahr“ sein, aber ihre Wahrheit ist durchaus nicht lediglich eine Wahrheit im gewöhnlichen Sinne, vielmehr ist diese nur das Symbol einer höheren Wahrheit, einer übersinnlichen, die den Einzeldingen und Zuständen als solchen nicht anhaftet, sondern nur durch die erst im vollendeten Kunstwerk zusammengehende Totalität derselben aufgefafst werden kann, und zwar vermittels der symbolisierenden Betrachtungsweise. „Wahrheit,“ sagt Hebbel, „ist der Punkt, wo Glaube und Wissen einander neutralisiren“ (T. I. 190 m.), was lediglich pantragisch zu verstehen ist.

β) Das ethische Moment in der Befreiung. Eigenart des Hebbel'schen Optimismus.

Es ist noch zu erörtern, worin das Befreiende der inneren Form besteht. Der individuelle Vorgang erhebt sich durch die innere Form zum Symbol, so hatten wir festgestellt, verliert dadurch seinen rein individuellen Charakter, wird von ihm befreit. Aber damit ist das Befreiende noch nicht erschöpft. Eine entscheidende Stelle findet sich in Hebbel's Aufsatz über Heine's Buch der Lieder, sie ist aber in der von H. Krumm besorgten Gesammtausgabe der Werke Hebbel's weggelassen und findet sich in der Wiedergabe eines Teils der Abhandlung bei Kuh.[1] „Alle Kunst,“ heifst es da, „ist Nothwehr des Menschen gegen die Idee, wie ja schon, um in's Besondere hinabzusteigen, jede ernste dichterische Schöpfung aus der Angst des schaffenden Individuums vor den Consequenzen eines dunkeln Gedankens hervorgeht; was aber dem

[1] Das Fehlen einer so überaus wichtigen Stelle in einer Gesammtausgabe der Werke zeigt, wie nötig das Erscheinen der neuen, von R. M. Werner besorgten, aktenmäfsigen Ausgabe ist.

Künstler sein Werk,[1] das ist der Menschheit die Kunst" (Kuh I. 537 u., 538 o.).[2] Das ganze Leben bezeichnet Hebbel als einen verunglückten Versuch des Individuums, Form zu erlangen (T. II. 1 u.); die höchste Form des Lebens aber ist die Kunst; in der Totalität der Handlungen, Schicksale und Worte eines tragischen Individuums schauen wir seine Monade an. Im Erreichen der ethischen Form haben wir allein eine Versöhnung[3] und in dieser eine Befreiung zu erblicken. Diese Befreiung ist also eine ethische. „Die Kunst," heifst es ferner, „erlöse die Natur zu selbsteigenem, die Menschheit zu freiestem, die uns in ihrer Unendlichkeit unfafsbare Gottheit zu nothwendigem Leben" (T. I. 41 m.). Dadurch, dafs der Dichter die in ihrer Unendlichkeit unfafsbare Gottheit zu notwendigem Leben erlöst, befreit er sich selbst von den ängstigenden Konsequenzen eines dunkeln Gedankens. Dafs ihm solche Gedanken aufsteigen können, haben wir an Hebbel gesehen;[4] sie steigen ihm auf, weil die Gottheit in ihrer Unendlichkeit unfafsbar ist, d. h., weil er im Leben den ethischen Ausgleich, der sich an unzähligen Stellen vollzieht, in seiner Totalität nicht mehr zu überblicken oder zu erkennen vermag,[5] weshalb ihm Zweifel daran aufsteigen. Zur Totalität aber gehen Welt und Leben erst in der Kunst zusammen, hier wird die Gottheit zu notwendigem Leben erlöst, d. h. ihr Walten als notwendiges, immanentes Weltmoralprincip unmittelbar eingesehen (vermöge der symbolisierenden Betrachtungsweise).

Bei der Beschränktheit unseres Gesichtskreises sind die Grundverhältnisse, innerhalb welcher alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, furchtbar, aus stillen Anschauungen wächst die tragische Kunst hervor, wie eine fremdartige, unheimliche Blume aus dem Nachtschatten (T. I. 322 m.), aber der letzte Eindruck der Kunst ist immer „ein tief-sittlicher, ein Maafs gebietender und klärender" (Br. I. 124 m.), es ist ihre Aufgabe, die Menschen mit ihrem Geschicke aus-

---

[1] Vgl. „Auch Thätigkeit ist freilich nur eine Selbsttäuschung, und die dichterische, die mit den Räthseln spielt, um sie sich aus dem Sinne zu bringen, vor Allem" (Br. N. I. 138 m.).

[2] „Die allgemeinen Organe der Menschheit, z. B. für Poesie, treten in einzelnen Individuen verselbständigt hervor" (T. II. 345 m.).

[3] „Es ist Aufgabe der Poesie, das Nothwendige und Unveränderliche in den schönsten Bildern, in solchen, die die Menschheit mit ihrem Geschicke auszusöhnen vermögen, vorzuführen" (T. I. 110 m.).

[4] Vgl. Br. I. 130 m.; T. II. 31 u., 32 o.

[5] Vgl. Br. N. I. 254 m.

zusöhnen (T. I. 110 m.). Hierin allein kann, wie schon gesagt, eine Beruhigung gefunden werden.[1] Der „dunkle Gedanke" aber steht immer neben uns, immer sind seine „Consequenzen" bereit, über alles das herzufallen, was der Mensch sich durch Betrachtung zu eigen macht, der Pessimismus umkreist alle Gedanken HEBBEL's, alle „Körper seiner Geisterwelt", wenn er auch noch so selten hervortritt, ohne durch das transcendent-ethische Moment überwunden zu werden. Aber gerade dieses immer lebendige, dringende Bedürfnis, ihn zu bannen, ist ein beredtes Zeugnis für die Stärke seines Andringens, und man könnte in diesem Sinne wohl nicht ohne Grund behaupten, daſs HEBBEL's Ethik (= Metaphysik) auf die Notwehr gegen den Pessimismus gestellt ist. Man denke nur an die teilweise ans Barocke streifenden Bemühungen, von dieser Notwehr auf allen Gebieten Gebrauch zu machen (bildende Künste, organische Natur, Musik). Principiell sind diese Bemühungen durchaus nötig: denn, wenn die in allem seiende Idee in irgend einer Erscheinungsform, in die sie sich ergieſst, verhindert wird, zu sich selbst zurückzukehren, so wird durch diesen einen Fall die Notwendigkeit dieses ihres Bestrebens, welche uns allein Trost verleihen kann, in Frage gestellt, und wenn „die" Kunst in irgend einer ihrer Bethätigungsweisen scheitert und ihr weltversöhnendes Geschäft irgendwo einmal nicht vollbringt, wenn die Stimme des „Weltgewissens" ungehört verhallt, dann ist allen dunkeln Gedanken Raum gegeben, über uns hereinzubrechen, dann ist die letzte und einzige „Notwehr" wehrlos gemacht.

Freilich wird der Pessimismus immer überwunden: im ethischen Ausgleich lösen sich alle Zerrissenheiten auf, alle Zweifelsnot taucht unter in die Glorie des Monadenreiches. So ist HEBBEL im letzten Grunde entschiedener Optimist,[2] denn was könnte für ihn das Monadenreich anderes sein, als der „meilleur des mondes possibles"?

[1] Ob dieses Ziel bei HEBBEL praktisch (d. h. in seinen Tragödien) erreicht ist oder nicht, das geht uns hier, wo wir auf rein principiellem Standpunkt stehen, selbstverständlich gar nichts an.

[2] Es ist dieser Optimismus jedoch als ein qualificierter und nicht ohne weiteres gegebener zu bezeichnen, und zwar können wir reden von einem ästhetischen Optimismus und von einem Evolutionsoptimismus, was nach allem Vorhergehenden keiner näheren Erklärung bedarf.

JOH. KRUMM gelangt in der dritten seiner Hebbelstudien, wenn auch durch andere Erwägungen, zu der Ansicht, daſs der Dichter als Optimist zu bezeichnen sei (114 u. ff.). Vgl. KULKE's Erinnerungen an HEBBEL 50 o.: „SCHOPENHAUER macht aus dem Pessimismus ein System und geht darin auf. Bei mir findet

Der specifische Zustand des Monadenreiches, der uns hier interessiert, ist seine innere Form, und hierin liegt das Befreiende dieser Form, aber nicht in einer Befreiung von Spannungsgefühlen, die wir auch erleben, wenn wir eine schwierige Gleichung gelöst haben, oder wenn uns die Erklärung einer dunkeln HEBBEL'schen Sentenz gelungen ist.

Erreicht wird das notwendige Leben der Gottheit in der Kunst dadurch, daſs von der höheren Einheit, die im Kunstwerk in den Vereinzelungen aufgezeigt werden soll, ausgegangen wird. Die Bewegung der Vereinzelungen wird dadurch frei und notwendig zugleich: notwendig dadurch, daſs sie immer nur die Einheit, deren Komponenten sie sind, herstellen können; frei dadurch, daſs ihnen aus eben diesem Grunde eine möglichst groſse Ungebundenheit[1] gestattet werden darf, ja muſs, denn nur im Individuellen, d. h. im pantragisch betrachteten Individuellen, kann sich das Allgemeine offenbaren. Schon der Umstand, daſs, wie soeben gesagt, die Vereinzelungen nichts herstellen können, als die Einheit, von der ausgegangen wird, weil sie die auseinandergefallene Einheit selbst sind, gestattet den Vereinzelungen principiell jeden möglichen Grad der Freiheit: die Allgegenwart der Idee in jedem Vereinzelten ist in diesem die Koexistenz seiner Freiheit und Notwendigkeit.

Der besprochenen Sentenz (T. I. 41 m.) fügt HEBBEL die Bemerkung hinzu, daſs die durch die Kunst zu vollziehende Erlösung nicht möglich sei, wenn die Natur in eine ihr nicht gemäſse Region hinübergeführt werde, was eben heiſst, daſs diese Erlösung, diese Gestaltung des sittlichen Ideals, sich naturgemäſs vollziehen muſs, d. h. durch pantragisches Individualisieren, auf welchem der Lebensproceſs selbst beruht.

3. Die innere Form im Drama.

Bezüglich der inneren Form des Dramas definiert HEBBEL: „Dramatik! Form ist da der Punkt, wo göttliche und menschliche Kraft einander neutralisieren“ (T. I. 207 o.). Einer weiteren Erläuterung bedarf, nach dem bisher Gesagten,

---

er sich als ein Element, mir rundet sich die Welt immer mehr und mehr und mir ist sie nie so rund wie jetzt erschienen.“

[1] Diese wurzelt in der Idee; schon zum Charakter gehört der Begriff der Idee (T. I. 282 o.). Vgl. 2. Teil II. B. 2. b.

dieses Wort nicht. Es gilt auch für die Komödie; Tragödie und Komödie waren als zwei Formen für ein und dasselbe Verhältnis bezeichnet worden, das sie an den entgegengesetzten Enden packen: der Mensch in seinem Konflikt mit den ewigen Mächten, mag man diese nun fassen, wie man will, der Unterschied liegt nur in der Art der Lösung (W. X. 230 m.). Die Tragikomödie ist keine reine Form, wie wir gesehen haben, sie ist ein Zwitterwesen, das sich nicht recht in HEBBEL's System einfügen will, der Punkt, wo göttliche und menschliche Kraft einander neutralisieren, wird in ihr nicht allseitig erreicht, wir konnten nur von einer partiellen Korrektur reden.

Erwähnt sei hier noch die Romanze, über die sich folgende Bemerkung findet: „Die Idee einer echten Romanze, die blofs in der Länge aber nicht in der Würde dem höchsten Drama nachsteht, ja, die, insofern zu den Geheimnissen der Menschenbrust auch noch die tiefsten Geheimnisse der Natur in ihren Kreis gehören, vielleicht unter allen Dichtungsarten die unendlichste Aufgabe hat, kommt so selten, wie die Idee zu einem Faust oder einem Macbeth" (Br. I. 49 u.). Die Romanze giebt also, im Vergleich zum Drama, ein gedrängteres, weniger detailliertes, aber umfassenderes, mehr Elemente in sich aufnehmendes Bild des zur Form sich zusammenschliefsenden Lebens. Auch hier wird die Form dann erreicht sein, wenn individuierte und nicht individuierte Menschheits- und Naturkraft einander neutralisieren. Letztere ist Gott (= Gewissen der Menschheit und der Natur).[1]

4. Die innere Form in der bildenden Kunst.

In der bildenden Kunst ist Schönheit dasselbe, was in der Tragödie die Versöhnung; Resultat des Kampfes, dort der physischen, wie hier der geistigen Kräfte (T. II. 112 m.). Wie aus einigen Gemäldeschilderungen[2] HEBBEL's und aus einer Betrachtung über TENIERS (W. XI. 138/9. Vgl. T. II. 39 u.) hervorgeht, scheint er Gemälde von einem gewissen, im Sujet liegenden Pathos bevorzugt zu haben und überhaupt, was sein Verhältnis zu den bildenden Künsten anlangt, ein Kind seiner Zeit gewesen zu sein;[3] „die

[1] Menschheit und Natur sind dabei als der ethischen Einheit zustrebend zu fassen.

[2] Vgl. KUH II. 128/30. T. II. 492 u., 493 o. W. IX. 245 m. u.

[3] Man erinnert sich seiner Vorliebe für THORWALDSEN und CORNELIUS (Br. N. I. 226 o.). Über den Moses von MICHELANGELO sagt er, er dürfte das

Formen der neuen Malerei streben nach dem Idealen und streifen doch das Individuelle nicht ab" (T. I. 132 o.). Der erste Eindruck der Werke der bildenden Künste auf ihn ist, wie aus verschiedenen Bemerkungen erhellt, ein starker gewesen (vgl. W. VII. 208 u.), jedenfalls aber kein nachhaltiger, denn seine Tagebücher und Briefe sind arm an Bemerkungen, die irgendwie darauf hindeuten, daſs er sich eingehender mit der Theorie und den Problemen der bildenden Künste beschäftigt hat; es liegt dies wohl auch mit daran, daſs, wie schon hervorgehoben, der Pantragismus in seiner Anwendung auf diese versagen muſste. Besonders wenig Anziehungskraft scheint die Baukunst[1] auf sein Denken ausgeübt zu haben. Wie aus den Gemäldeschilderungen hervorgeht, hat er sehr viel Eigenstes in das Gesehene hineingetragen: in der „Judith" des Horace Vernet findet er dieselben Motive ausgedrückt, die er selbst in seiner Tragödie in Bewegung gesetzt habe. Wenn man bedenkt, was Hebbel in der „Judith" alles zum Ausdruck gebracht zu haben glaubte, so heiſst das viel aus einem Gemälde herauslesen bezw. in dasselbe hineindenken. Dem gegenüber kommt das Kunsthandwerk, das er gänzlich ablehnt, sehr schlecht weg. Vom Anblick einer Raffael'schen[2] Madonna sagt er, er befreie und erlöse das Menschen- und treibe das Lebensgefühl bis an die Grenze. In Raffael's Kopf, den er portraitiert sah, habe die Natur ihre Auferstehung und die Form ihre Apotheose gefeiert.

„Malerei und Dichten treffen im Ziel unbedingt zusammen, indem beide Künste die Natur vom Zufall reinigen und das Nothwendige, als das Würdigste und darum allein Mögliche, in seine Rechte einsetzen" (Br. I. 38 m. u.). Jedenfalls ist seine Auffassung von der Form in den bildenden Künsten eine durchaus pantragische.

---

bedeutendste Werk der Skulptur seit Phidias sein und reiche weit über das Beste von Thorwaldsen und Canova hinaus (Br. N. II. 160 o.). Von englischen Malern lobt er anläſslich eines Besuchs Londons Reynold's Porträts und Hogarth's Genrebilder (Br. N. II. 233 u., 234 o.).

[1] Gutzkow's Urteil über den Triumphbogen in Paris, dieser sei ein kaltes, frostiges Gebäude, weist Hebbel als unpassende Abfertigung des Bedeutenden scharf zurück (T. II. 40 o.); dagegen erscheint ihm die Kirche Notre Dame wie eine verspätete Krähe, die mit blinden Augen in den aufgeblühten Mai hineinstiert (T. II. 6 u.).

[2] Raffael's matte Farbengebung lobt er, weil helle, brennende Farben sich mit dem dargestellten „Idealischen" kaum vertragen würden (T. II. 40 o.).

5. Die innere Form in der Natur.[1]

Wenn wir bedenken, daſs Schönheit das Genie der Materie genannt wurde, so muſs die Ansicht über die bildenden Künste (mit Ausschluſs der Architektur) auch auf das Naturschöne auszudehnen sein, wie die Bemerkungen über die Tragödie auf Leben und Geschichte. Schönheit ist das Resultat eines Kampfes physischer Kräfte. Einen Versuch, die Schönheit in diesem Sinne näher zu erklären, kann man vielleicht in der folgenden Stelle erblicken: „Ich denke mir, daſs die Schönheit der Früchte bei einem Baum von der Beschaffenheit seines Holzes, insofern dieses nämlich sehr fest ist und die Säfte nicht zu rasch fortleitet, so daſs sie zuvor gehörig destillirt werden, abhängt“ (T. I. 323 u.). Die Säfte hätten demnach mit dem widerstrebenden Holz einen Kampf zu bestehen, wie dieses mit jenen, dessen Korrektionsresultat die Schönheit der Frucht wäre. (!)

„Dunkle Hiazinthen (vielleicht Blumen überhaupt) duften stärker, als hellfarbige. Warum? (T. II. 443 u.)[2] Eine pantragische Erklärung zu dieser Beobachtung scheint er nicht gefunden zu haben.

Wie der Organismus in der Natur, so ist die Form in der Kunst der reinste Ausdruck für jene unbegreifliche, fast eigensinnige Mischung des Zufälligen und Ewigen, aus der das individuelle Leben entspringt (W. XI. 58 u.). Mit Gedankenfülle, Witz, Tiefe des Gemüts, Scharfsinn ist in der Kunst gar nichts gethan; es muſs die Form hinzukommen, die das alles einschmilzt und durch diesen, in seinen Phasen nicht weiter zu verfolgenden Proceſs etwas hervorbringt, was der physiologischen Faser analog ist, zu der die Natur auch nur durch unendliche Metamorphosen gelangt (W. X. 177 m.).[3] Der Organismus in der Natur entspricht der Form in der Kunst; die rudis indigestaque moles gewinnt in ihnen Gestalt, sie, ein Zufälliges, Direktionsloses, wird vom Ewigen

[1] Ich verweise hierzu auf die zweite Abteilung des erstes Teiles „7. Die physiologische Faser als pantragischs Einheit. Der Organismus und seine Monade“.

[2] Vgl. folgende kuriose Bemerkung: „Schwarze Flammen, Weltgerichtsflammen! Die rothe Flamme verzehrt zwar auch, aber sie hat doch die Farbe des Lebens, denn roth ist das Blut und aus dem Blut kommt alles Leben“ (T. II. 279 m.). Vgl. Dr. Alfred Neumann, „Aus Friedrich Hebbel's Werdezeit“ 7 m. und Anm.

[3] Dies erinnert stark an Schelling, der als höchste Potenz der realen Reihe den Organismus und als höchste Potenz der idealen die Kunst aufstellt. Vgl. Kulke, Erinnerungen an Hebbel, 29 m. (über das Rhinoceros.)

durchdrungen, und dadurch Material, in dem das Ewige sich verkörpern kann.[1] Es gilt dies natürlich nur von der pantragisch betrachteten Natur.

Was wir innere Form genannt haben, ist, ganz allgemein gesagt, der Ausdruck eines bestimmten Mischungsverhältnisses von Zufälligem und Ewigem (das Wesen der Form liegt im harmonischen Verhältnis des ausgesprochenen Individuellen zum vorausgesetzten Allgemeinen [T. I. 181 o.]); aus diesem entspringt alles individuelle Leben, welches sich auf das Ausgiebigste entwickeln und ausleben darf, und gerade dadurch die ethische Form herstellt, daſs es, als aus dem Ewigen hervorgegangen, bereits innere Form besitzt, die nichts ist, als die auseinandergezogene ethische Form. In Bezug auf die Natur wird dies durch folgendes ausgezeichnet erläutert: „Die Natur scheint sich in allen Möglichkeiten erschöpfen und alles erschaffen zu müssen.[2] Es mag ein reizendes Spiel für sie seyn, vielleicht am piquantesten, wenn sie das hervorruft, was ihre ewigen Zwecke stört oder doch durchkreuzt, denn für sie bleibt jede trotzende Erscheinung ja nur ein Kind, dem der Vater Waffen zum Zeit-

---

[1] Vgl. die teleologische SCHELLING'sche Betrachtung von Natur und Geist.

[2] Einer höchst sonderbaren und kindlichen Auffassungsweise HEBBEL's sei hier gedacht:

Die Natur schafft die Organismen, von den niedern zu immer höhern aufsteigend. (Einige kurze Bemerkungen hierüber, die sich auf Tiere beziehen, hat er anläſslich eines Besuches im jardin des plantes in Paris niedergeschrieben [T. II. 35 m./36 o.].) Aber nicht allein in den Tieren, sondern in allen „Geschöpfen und Wesen", zu denen auch Sonne, Wolken, Sterne und Blumen gerechnet werden, finden wir die „einfachen Elemente", Feuer, Erde, Wasser und Luft verkörpert. In diesen „Elementen" stecken die Keime aller Geschöpfe und Wesen (T. I. 180 m.). So werden Löwen, Panther und Hyänen als das „Feuer in Fleisches-Gestalt" bezeichnet, während die Fische das Wasser, die Vögel die Luft, Bären und Elefanten aber die „träge Erde" repräsentieren (T. II. 36 u.). Er bezeichnet den Elefanten gelegentlich auch als „ein Chaos von vielen Thieren" (Br. I. 175 m.). Selbst dem organisierten Menschenleibe sind die vier Elemente abzugewinnen (W. XI. 59 m.; vgl. Br. I. 214 o.). Luft und Feuer stehen höher als Wasser und Erde: Wie Verstand und Vernunft, neben andern, Elemente der sittlichen Welt sind, so sind Feuer und Luft, neben Wasser und Erde, Elemente der physischen Welt; in beiden Welten ist alles in Organismen gebunden, die auf „desparat scheinenden, obgleich ohne Zweifel durchaus gesetzlichen Mischungs-Verhältnissen beruhen" (T. II. 484 u., 485 o.). Vgl. hierzu Dr. ALFRED NEUMANN, „Aus FRIEDRICH HEBBEL's Werdezeit" 7, wo gezeigt wird, wie sich HEBBEL die Wirkung der Elementargeister auf den Menschen gedacht hat. Erd- und Wassergeist bewirken danach, im Gegensatz zu den zwei andern Geistern, ein passiv-schwungloses Verhalten.

vertreib gegeben hat, und das ihn damit bedroht" (T. II. 99 m.). Was sie erschafft, die Organismen, besitzen also schon innere Form, eine Monade liegt ihnen zu Grunde, und sie können daher auch immer wieder nur in die Einheit der Natur aufgehen, es giebt für diese (wie für die Kunst) nur „Varietäten des Reizes", und sie erlebt dieses Spiel an und in sich selbst; alle ihre Geschöpfe sind Zungen, womit sie sich selbst schmeckt (T. I. 228 o.). Die Organismen besitzen innere Form; innere Form ist auseinandergezogene ethische Form; hinter der Natur, die die Organismen hervorbringt, steht die Einheit der Idee, Gott, das Erkennende der Idee, ihre Selbsterkenntnis, ist das „Gewissen der Natur" (T. I. 197 o.). HEBBEL sagt dem entsprechend: „Ich[1] fühle mich jetzt wieder unendlich zur Natur hingezogen; die Gedanken des Menschen verlieren Tag für Tag mehr in meinen Augen und die Gedanken Gottes treten wieder in ihre Stelle" (T. II. 457 o.). Indessen ist hierbei folgendes, bereits durch die letzte Anmerkung Angedeutete nicht aufser Acht zu lassen:

Noch „schmeckt" die Natur in ihren Geschöpfen sich selbst, und wenn der Organismus innere Form besitzt (welche als auseinandergezogene ethische Form anzusehen ist), so heifst das, dafs er, als Organismus, auf das Erreichen der ethischen Form angelegt und zugeschnitten ist, weiter nichts. Erst im idealen, im poetischen Zustande wird die Natur in ihrer Gesammtheit innere Form haben, die dann aber zugleich ethische Form ist. Dahin mufs es kommen, wie wir gesehen haben, denn keine Vereinzelung, also auch keine Naturvereinzelung, kommt zur Ruhe, bis sie nicht zu ihrer Monade sublimiert und versittlicht worden ist (I. 1. 6. c.). Die innere Form des Organismus ist somit die Möglichkeit seiner Monadenrealisierung oder die Gewähr für diese. Anderseits gelingt diese Monadenrealisierung bereits jetzt, und zwar in der Kunst. Hier vollzieht sie der Künstler, der Auflöser aller Hemmungen der ethischen Vollendung; am Ende der Welt wird Gott sie vollziehen; die endliche, volle Gegenwart des göttlichen Bewufstseins in allen Organismen ist in diesen die Verwirklichung ihrer letzten und höchsten Verklärung, ist ihre Vereinigung mit Gott.[2]

---

[1] d. h. „Ich, der pantragisch anschauende Dichter".

[2] Stellen aus frühen Gedichten HEBBEL's, die diese Gedanken erläutern, führt Dr. ALFRED NEUMANN an („Aus FRIEDRICH HEBBEL's Werdezeit" 7 u. — 9 o., 10 — 11 m., 13 u. — 14 m.). Seinen Ausführungen dazu ist entschieden beizustimmen, nur möchte ich, um HEBBEL's Ansichten völlig zu entsprechen, für das

6. Die innere Form als oberstes Weltgestaltungsprincip und ihr zu Stande Kommen durch die symbolisierende Betrachtungsweise. Die Poesie als höchste Form des Lebens. Hinweisung auf die Unsterblichkeit.

Dadurch, dafs wir die Individuen und Organismen pantragisch betrachten, d. h. in ihnen als solchen zugleich die höhere Einheit der Idee erblicken, werden sie notwendig Träger der ethischen Form und erlangen in dieser Eigenschaft (die aber ihre Individualität keineswegs aufhebt), als Individuen, ästhetische oder innere Form, die eben nichts ist, als die auseinandergezogene ethische Form.[1] Die innere Form kommt also lediglich durch die symbolisierende Betrachtungsweise zu Stande und ist, vom Standpunkt dieser aus, universales Weltgestaltungsprincip; von einer objektiv, realiter vorhandenen inneren Form aber kann nicht geredet werden.

Die Philosophie, das hat Hebbel erkannt, kann den Begriff der inneren Form nicht gestalten, er ist nur vermöge der künstlerischen Betrachtungsweise zu gewinnen, also durch symbolisierende Anschauung. „Der Gedanke tritt zwischen den Menschen und das Leben; er verbrennt die Früchte, die es bietet" (T. I. 173 u.); „in dem Maafse, wie der Gedanke sich ausdehnt, verengt sich die Welt. Sein Wesen ist, dafs er jeden Stoff vernichtet, und doch sich selbst nicht Stoff seyn kann" (ibidem o.). Die künstlerische oder pantragische Anschauung, können wir im Gegensatz hierzu sagen, läfst uns diese Früchte geniefsen und ihren Spender erkennen; in dem Mafse, wie sie sich ausdehnt, dehnt sich auch die Welt aus, und ihr Wesen ist, dafs sie jedem Stoff, welchem auch immer sie sich zuwenden mag, Form verleiht, eine Seite, einen Teil ewigen Geschehens, das sich an ihm vollzieht, oder vollzogen hat, entschleiernd.

Aber die Musik ist blind, die Bildhauerkunst taub, die Malerei

---

Schelling'sche „Vernunft" (10 o. [Zeile 8]) und für „Vernunft", „Intelligenz und Bewufstes" (14 o.) „pantragische Reflexion" oder „pantragische Bewufstheit" setzen.

[1] Dafs Bamberg die hier wiedergegebene Ansicht von der inneren Form teilt, zeigt seine Besprechung der „Maria Magdalene" in Rötscher's Jahrbüchern für dramatische Kunst und Litteratur, in der er sagt, dafs ein dichterisch Dargestelltes, das eine Verschmelzung mit dem allgemeinen Lebensorganismus, die allein alle Gesetze ausgleiche, zulasse, von vornherein die „Form" des Kunstwerkes verbürge (Jahrbücher 1848. I. 136 m.).

stumm (T. I. 110 m.); in seiner Totalität kommt der Geist, der alles ihm Zugängliche zur Form erhebt, nur in der Poesie zum Ausdruck, welche die höchste Form des Lebens genannt wurde, und es ist denkbar, daſs diese dereinst alle übrigen Künste, die sie für eine Zeit emancipierte, wieder verschlingen und darauf beschränken wird, nur äuſsern Bedürfnissen zu dienen, „daſs das Ende der Geschichte, wie der Anfang, nur noch eine Kunst kennen wird: Die Poesie" (T. II. 99 m.).

Von einer objektiv vorhandenen inneren Form können wir nicht sprechen, so sagten wir eben noch. Indessen kann wohl von einer solchen die Rede sein, aber erst im idealen, monadenhaften Weltzustand; in ihm ist die innere Form, und damit die ethische, verwirklicht. Wir hatten festgestellt (I. 1. 5. d.), daſs wir nach dem Tode der Erkenntnis und Individualität nicht verlustig gehen; anderseits aber wissen die höchsten Wesen nicht von sich, nur von Gott (T. II. 80 u. Vgl. T. II. 42 o.). Dies ist kein Widerspruch: Erst im Monadenreich wird die Individualität, als das eigentlich Schuldvolle, aufgehoben; das Monadenreich ist, wie bei Solger, der in seinem reichgegliederten Inhalt sich selbst betrachtende göttliche Gedanke, die Monaden verschwinden nicht in Gott, sie sind eins mit ihm, ohne damit aufzuhören, etwas zu sein und alle Besonderheit zu verlieren (Erwin II. 126 o. m.) Der Zustand zwischen der anfänglichen Individuation und der endlichen Monadenrealisierung ist eine Art Purgatorium, dessen Verlauf sich immerhin zu verschiedenen Malen über die Schwelle des Lebens erheben kann, da die Möglichkeit einer irdischen Palingenesie bei Hebbel nicht abzuweisen ist. Vgl. die Äuſserungen, daſs das in Verbissenheit untergehende tragische Individuum durch seinen Trotz im voraus verkündet, daſs es an einer anderen Stelle im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird (W. X. 36 u.), und daſs das Leben ein Augen-Öffnen und wieder Schlieſsen ist, wobei es auf das ankommt, was man in der kurzen Zwischenpause sieht (W. I. 243 o.).

Der wesentliche Inhalt des Purgatoriums würde demnach vorwiegend in den auf einander folgenden Zuständen irdischen Daseins angehäuft sein und in dem jedesmaligen irdischen, hier als tragisch zu denkenden Untergang seinen Höhepunkt finden. Vgl. I. 1. 5. d. e.

Das Überspringen aller Grenzen des Daseins zu Gunsten des groſsen pantragischen Betriebs ist äuſserst bezeichnend.

7. Die innere Form als subjektives Weltgestaltungsprincip HEBBEL's und als von ihm selbst erlebter Beweis seiner Theorie.

Es wäre lächerlich, wollte man das tiefe Wort: ὁ μη δαρεις ἀνθρωπος οὐ παιδευεται in dem Sinne auf HEBBEL anwenden, als sei es ihm in seinem Leben zu gut gegangen. Wahrscheinlich ist ein Teil seiner Unfügsamkeit und mancher Härten, die an ihm sichtbar werden, als ein heftiger Rückschlag der beleidigten Natur auf seine äufsern Leiden und Misèren anzusehen, und vielleicht hätte er sich in mancher Beziehung fügsamer gezeigt, wenn er äufserlich weniger ein δαρεις ἀνηρ gewesen wäre. Er selbst hat darauf hingewiesen[1] (Br. I. 356 u.). Indessen dürfte das angeführte Wort in veränderter und gemilderter Bedeutung, in Bezug auf eine Selbstzucht, zwar nicht auf die Gesammtheit des Lebens HEBBEL's, wohl aber auf gewisse Einzelheiten desselben anzuwenden sein, wenn auch freundlichere Lebensumstände ihn kaum zu einer Selbstzucht geführt haben würden. Man kann über die einen gewissen Zwang auferlegende Autorität einer Person, einer Idee, einer Sitte oder eines Gesetzes, wie etwa desjenigen der Höflichkeit,[2] denken wie man will, der Zwang als solcher ist, wenn er in vernünftigen Schranken bleibt, heilsam und für einen Dichter, dem keine menschliche Empfindung fremd sein sollte, lehrreich. Gänzlicher Mangel eines solchen Zwanges aber wird eine allseitige Ausbildung des Gemütes und Charakters kaum fördern. Ich will hier nur auf die Gedanken und Erinnerungen des Fürsten BISMARCK hinweisen; man ist erstaunt über die Fügsamkeit gerade dieses Mannes.

Wir finden bei HEBBEL hin und wieder ein Überschreiten derjenigen Grenzen, bis an welche heran ihn eine despotische Selbstherrlichkeit, die so leicht minder stärkere Naturen in sich zusammensinken läfst und an sich reifst, schon ganz von selbst treiben mufste. Diesem Überschreiten der Schranken, die wir mit Takt und Selbst-

---

[1] Vielleicht ist auch die Äufserung über sein Verhältnis zu seinem Jugendfreunde ROUSSEAU von diesem Gedanken angehaucht. (Br. I. 76 m.)

Eine treffliche Charakteristik der trüben Jugend HEBBEL's entwirft JOHANNES KRUMM (FRIEDRICH HEBBEL. Drei Studien) in der ersten seiner Hebbelstudien, „Der Genius".

[2] Vgl. KUH II. 641 m., 637 m.—639, 663 m. KULKE (Erinnerungen) 16 o., 26 m., 51 m./52 o. (auch von KUH mitgeteilt), 56 m. Oder man denke an HEBBEL's Betragen gegen JHERING. Es ist jedoch auch zu bedenken, dafs HEBBEL oft genug sehr belästigt wurde. Vgl. KULKE 19 ff.

beherrschung bezeichnen können,[1] stehen gegenüber eine opferwillige, hilfsbereite Freundschaft und schonende Herzensgüte und eine alles Persönliche zurücksetzende Verehrung des für HEBBEL in Kunst und Leben Verehrungswürdigen.[2] Wir können bei ihm von einem Mangel an Selbstzucht ebenso reden, wie von einem tief-ethischen Ernst in seiner Lebensführung, ein trotziges sich Aufbäumen gegen das Bezwingen seiner selbst und eine fast weihevolle Auffassung von der dem sittlichen Ideal dienenden und diesem sich unterordnenden Bestimmung seines Lebens liegen in ihm neben einander. Wie diese schroffen Gegensätze zu vereinigen sind, ohne sie durch fälschende Beschönigung oder tadelnde und ungerechte Herabsetzung zu verwischen, das ist nach unseren bisherigen Betrachtungen leicht einzusehen: HEBBEL lebte sein System, er fühlte sich als den „Repräsentanten der Weltseele" und der höchsten sittlichen Macht, als den Verkünder der höchsten Form des Lebens, als den im wahrsten Sinne des Wortes Gottbegnadeten, und er mufste es, wenn er seiner Theorie nicht untreu werden wollte.

Es ist klar, dafs der Dichter, der nach den dargelegten Anschauungen die Welt zur sittlichen Gestaltung führt, auch selbst in seinem Gefühl, in ein näheres Verhältnis zum ethischen Ideal tritt bezw. zu treten glaubt; er kann sich so als den einzigen Menschen (T. II. 409 m.) bezeichnen und die Überzeugung hegen, dafs sein eigenes Innere mehr und mehr Form gewinne.[3] „Ist meine Poesie ein Irrthum, so bin ich selbst einer" (T. I. 172 o.), „die Poesie ist nicht in mir eine Eigenschaft meiner Seele, sondern meine Seele selbst" (Br. I. 132 u.): Der künstlerische und der rein menschliche Teil in HEBBEL's Persönlichkeit, und dies ist auf das

[1] Als Gegenstück verweise ich auf KANT. (IMMANUEL KANT. Ein Lebensbild nach Darstellungen seiner Zeitgenossen JACHMANN, BOROWSKI, WASIANSKI. Herausg. von ALFONS HOFFMANN.)

Vgl. HEBBEL's Benehmen gegen ENGLÄNDER, JHERING, ROUSSEAU, KUH.

[2] Vgl. HEBBEL's Verhältnis zu UHLAND und TIECK, ja selbst zu GUTZKOW, dem er, wo es nur irgend anging, gerecht zu werden versuchte. Auf HEBBEL's hierher gehörende, litterarische Urteile weist JOH. KRUMM in der zweiten seiner drei Hebbelstudien hin (69 u., 70 o., 71 u. ff.). Vgl. KULKE's Erinnerungen an H. 56 ff.

[3] (Vgl. die Verse T. II. 145 u.) Jede Tragödie, die er schrieb, war für ihn eine weitere, höhere Stufe auf der eigenen Entwickelung zur erstrebten, vollendeten Form, woraus es sich wohl erklären mag, dafs er, wie KULKE in seinen Erinnerungen an H. mitteilt, „seine eigenen Sachen ungern las" (63 u.), und dafs sie ihm fremd wurden (64 u.). Dazu 72 m.

Schärfste hervorzuheben, fallen durchaus zusammen, was sich auch in folgendem Bekenntnis deutlich zeigt: „Es giebt keinen Weg zur Gottheit, als durch das Thun des Menschen. Durch die vorzüglichste Kraft, das hervorragendste Talent, was jedem verliehen worden, hängt er mit dem Ewigen zusammen, und soweit er dies Talent ausbildet, diese Kraft entwickelt, soweit nähert er sich seinem Schöpfer und tritt mit ihm in Verhältnifs.[1] Alle andere Religion ist Dunst und leerer Schein“ (T. I. 106 m.). Von einer solchen Überzeugung durchdrungen, konnte Hebbel allerdings sagen, dafs es eine Sünde wider den heiligen Geist der Wahrheit sei, wenn der Dichter seinen Werken eine Versöhnung aufzuprägen suche, von der er selbst noch fern sei[2] (T. II. 259 u.), ja er konnte in jedem Kunstwerk, das er hervorbrachte, wie in seinem innersten Erleben, den aufs Neue an ihm selbst erfahrenen, faktischen Beweis seiner Theorie erblicken. Dafs er jene Überzeugung hatte, das lehren die bedeutungstiefen Worte, die als Motto über seine Werke gesetzt werden können, und deren wir uns zum Schlufs erinnern wollen:

„Meine dichterischen Arbeiten:
Abgestofsne Blütenschaalen,
Drin die Frucht, die ernste, schwoll!
Wenn wieder eine fällt, Beweis, dafs die Frucht selbst sich vergröfserte. Mag also mit jenen der Wind spielen!“ (T. II. 280 u.)

So fafste er also sein eigenes Dichterleben auf, als Erstreben und Erringen innerer Form,[3] als Tragödie.

---

[1] Man erinnert sich hierbei des Wortes Bamberg's, dafs in Hebbel's Werken weniger das Ausströmen einer reichen Begabung, als vielmehr die Form und Versöhnung suchende Gesammtmasse seines innern und äufsern Lebens zu erblicken sei (T. I. VII. m.).

[2] Nach einer von Kulke mitgeteilten Äufserung Hebbel's kann nur ein sittlich erhabener Mensch ein bedeutender Dichter sein und „selber jene Hoheit der Gesinnung, jene Opferfähigkeit und Entsagung tragen“, die er seinen Gestalten soll einverleiben können. (Kulke, Erinnerungen an Friedrich Hebbel, 14 o. m.) „Ein Talent ohne sittlichen Kern kann glänzend sein; aber es schafft nichts für die Ewigkeit.“ (ibidem u.)

[3] Vgl. Br. N. I. 196 u.; II. 425 u.

Anhang.

I. Ausschliefslich dichterische Entwickelung HEBBEL's.

Wir können, wie ich schon in der Einleitung hervorgehoben habe und hier näher erörtern will, von einer Entwickelung des Kunstphilosophen HEBBEL nicht reden. Allerdings schreibt er 1858 an UECHTRITZ, gelegentlich der Weimarer Erstaufführung seiner „Genoveva", er hasse seine Jugendwerke, wenn er auch die Elemente, aus denen sie aufgebaut seien, nicht verwerfen könne (Br. II. 256 u.), und 1863 an CAMPE, er werde versuchen, „Judith", „Genoveva", „Maria Magdalene" und den „Diamant" umzuschmieden (Br. N. II. 302 u.); in den ersten beiden dieser Dramen sei sein „Bischen Gold und Silber stark mit Schlacken versetzt" (Br. N. II. 318 u.). Er sagt ferner, er habe seine Jugendwerke lange nicht mehr lesen können und noch jetzt (1856) gehöre ein Akt der Reflexion dazu, wenn er gerecht gegen sie sein solle (Br. N. I. 58 o.) Ebenda spricht er von drei Stufen seiner Entwickelung, die er 1852 als zwei („Judith" bis „Herodes und Mariamne" und von da bis „Agnes Bernauer") angiebt (Br. N. I. 424 o.). Den hierauf folgenden „Gyges" bezeichnet er als „einen ersten Versuch in neuer Sphäre" (1855) (Br. N. II. 28 o.). Es könnte hieraus auf eine Wandlung in seinen Ansichten umsomehr geschlossen werden, als HEBBEL's Tragödie seine Philosophie ist, jedoch wäre dies eine irrige Annahme, denn HEBBEL's Philosophie stand bereits fest, als er die „Judith" zu schreiben begann und sie hat sich seitdem nicht mehr verändert. Nehmen wir als Beginn der von ihm zugestandenen, dritten Periode das Jahr 1855 an, und vergleichen wir die von da ab verfafsten Kritiken, Briefe und Tagebuchnotizen, so stehen sie, was Philosophie und Kunstphilosophie anlangt, nicht im geringsten Widerspruch zu dem, was aus der allerersten oder irgend einer nachfolgenden Zeit stammt, im Gegenteil, es ergänzen sich aus den verschiedensten Zeiten stammende Betrachtungen oft wechselseitig. Die Zahl der betreffenden

Stellen ist sehr grofs, und ich kann sie hier unmöglich in erschöpfender Weise anführen, jedoch will ich auf einige hinweisen, die wir den letzten Lebensjahren HEBBEL's verdanken, in denen er also von seiner ursprünglichen Ansicht am weitesten entfernt gewesen sein müfste.

Hierher gehört besonders die Auseinandersetzung über die künstlerische Zeugung aus einem Brief an ENGLÄNDER vom 1. Mai 1863 (T. II. 561/2), in der er die künstlerische Phantasie als dasjenige Organ bezeichnet, welches die Tiefen der Welt umfafst, die allen übrigen Fakultäten unzugänglich sind (T. II 562 m.), die also vollständig vom Geiste seiner im Anfang der vierziger Jahre am entschiedensten ausgesprochenen Weltanschauung, die ich als Pantragismus bezeichnet habe, getragen ist. Ich verweise hierzu auf meine Ausführungen über die künstlerische Thätigkeit in dem die Sprache behandelnden Abschnitt dieser Untersuchung. (D.) Ferner sei auf seine Äufserung über KANT's Behandlung der Sprache (W. XII. 112 m. u.) hingewiesen, die, wie ebenfalls in dem genannten Abschnitt gezeigt worden ist (A. 4. a.), nur auf pantragischer Basis möglich ist. In dem aus dem Jahre 1862 (W. XI. 3 m. [Inhaltsverzeichnis]) stammenden Artikel über GERVINUS wiederholt er seine frühere Ansicht, dafs das Drama nur darum die höchste Form der Kunst sei, weil sein Gesetz dem Weltlauf selbst zu Grunde liege (W. XI. 87 m.). An derselben Stelle, weiter unten, spricht er vom „Dualismus des Rechts". Das Jahr 1859 wird mit fünf Aphorismen eröffnet (T. II. 456 u. 457) (Über das Wunderbare, über Raum und Zeit, die im Drama nicht existieren, über die Natur, über Napoleon und Friedrich den Grofsen, über ein aufser den fünf Sinnen existierendes Gemeingefühl), die ebenfalls durchaus pantragischer Art sind. Der erste Akt der Kunst, heifst es im Februar 1860, ist „die vollständige Negation der realen Welt, in dem Sinne nämlich, dafs sie sich von der jetzt zufällig vorhandenen Erscheinungsweise, worin das Universum hervortritt, trennt und auf den Urgrund, aus dem sich eine ganz andere Kette hervorspinnen kann, wie sie sich historisch nachweisbar schon daraus hervorgesponnen hat, zurückgeht" (T. II. 480 u.) Es bezieht sich dies auf die „plötzliche und unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes", auf die „Selbst-Correktur der Welt", auf die er in seinen Dramen beständig ausgeht (Br. II. 239 o.). Er schrieb die angezogene Tagebuchsbemerkung während der Arbeit an „Kriemhilds Rache" (T. II. 481 o.). Vgl. die drei Wochen früher notierte Betrachtung über die nur in letzter Instanz alles bedingenden und bestimmenden Grundmotive im Drama, die

den „siderischen und tellurischen Kräften im Organismus" vergleichbar sind (T. II. 479 u.). Vernunft und Verstand werden als Elemente neben andern bezeichnet, und es wird gesagt, dafs in der sittlichen Welt, wie in der physischen, alles in Organismen gebunden sei, die „auf desparat erscheinenden aber ohne Zweifel durchaus gesetzlichen Mischungsverhältnissen beruhen" (T. II. 484 u., 485 o.). „Das Gute existirt in der Gattung, das Böse nur in den Individuen" (T. II. 488 o.). Man erobert die Welt als Künstler, indem man sie in sich aufnimmt und wiedergebiert (T. II. 505 m.). 1862 spricht er von der „höheren Identität des Schicksals und des Charakters" (T. II. 516 u.), was nur pantragisch zu verstehen ist, nämlich so, dafs man den objektiven Lebenslauf als in die Erscheinung gefallenen Ideenfaktor (= Charakter)[1] betrachtet. Ferner spricht er von der „Strafe des Individualisirungs-Actes", die darin besteht, dafs sich alles verfolgt und hafst, was sich lieben sollte (T. II. 519 m.). Im März 1863 schreibt er: „So gewifs es ist, dafs es kein Mittel gegen den Tod giebt und geben kann, weil die Natur nun einmal das Gesammtleben vom Wechsel der Individuen abhängig gemacht hat, wie das Einzelleben vom Wechsel der Stoffe, so gewifs ist es auch, dafs es gegen jede Krankheit ein Mittel geben mufs, denn für die Beseitigung aller zufälligen Entwickelungsstörungen mufs nach dem Grund-Princip der Natur so sicher gesorgt seyn, wie für Essen und Trinken u. s. w." (T. II. 459 m.). Man sieht, wie hier der Mensch nach wie vor als intelligibles Wesen aufgefafst wird.

Auch da, wo Hebbel in Bezug auf den „Gyges" und die „Nibelungen" von seinem psychologischen Realismus spricht, sagt er, er setze diesen Realismus ausschliefslich in das psychologische Moment, nicht ins kosmische; die Gesetze der menschlichen Seele respektiere er zwar ängstlich, in Bezug auf „alles Übrige" aber schöpfe die Phantasie aus derselben Tiefe, aus der die Welt selbst, „d. h. die bunte Kette von Erscheinungen, die jetzt existirt, die aber vielleicht einmal von einer anderen abgelöst wird,[2] hervorgestiegen ist" (T. II. 538 u., 539 o.). Die Stelle entstammt einem Brief an Engländer. Man vergleiche dazu die vorhin angezogene Briefstelle (auch an Engländer), in der Hebbel von der künstlerischen Phantasie handelt (T. II. 561/2). Dem dort Gesagten ent-

[1] Wir hatten den tragischen Charakter bezeichnet als die Verkörperung eines bestimmten, historisch begründeten Standpunktes zum ethischen Ideal.

[2] Es geht dies wieder auf die plötzliche und unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes, auf die Selbstkorrektur der Welt. (Br. II. 289 o.)

spricht das Wort, dafs grofse Talente grofse Naturerscheinungen seien, und dafs eine SHAKESPEARE'sche Tragödie, eine BEETHOVEN'sche Symphonie und ein Gewitter auf den nämlichen Grundbedingungen beruhen (T. II. 519 o.).

Diese aus dem Vorhergehenden bekannten Stellen zeigen, dafs HEBBEL niemals von seinem System abgewichen ist. Er bleibt bis zum Ende Dichter der absoluten Philosophie oder besser Dichter des Absoluten, und die Unterschiede in den drei von ihm konstatierten Entwickelungsperioden beziehen sich nicht auf das Principielle des (metaphysischen) Gehaltes seiner Tragödien, sondern lediglich auf die äufsere Behandlung desselben.

In der ersten Periode wirft HEBBEL die Dialektik, die hier im Sinne SOLGER's[1] oder etwa als Realdialektik der HEGEL'schen sittlichen Substanz zu verstehen ist, in das Leben, er verdichtet die aneinander prallenden „dualistischen[2] Ideen-Factoren" zu Charakteren und betont vorwiegend das „innere" (d. h. ideelle oder absolute) Ereignis (W. X. 55 u. 56 o.), wobei denn das „äufsere", in das er es auseinanderfallen läfst (ibidem), etwas schlecht wegkommt, wie die Zergliederung der Maria Magdalene gezeigt hat; es entsteht eine Inkongruenz. HEBBEL giebt sie selbst zu: „je weniger die Schönheit auf dem von mir bezeichneten Wege zu Stande kommt, d. h. je mehr die Ideen, die das Centrum eines Kunstwerks bilden, sich vom Concreten entfernen und im Allgemeinen verharren, um so seltener pflegt auch die Concretisirung und Verlebendigung dieser Ideen in ihren Trägern, bei'm Drama z. B. in den Charakteren, zu gelingen" (B. N. I. 246 u.). Er spricht weiter von einer hinter ihm liegenden, geringeren Stufe, auf der es sich leichter arbeite, als auf einer von ihm erst zu erstrebenden und allein volle Anerkennung zu Wege bringenden (ibidem 247 o.). Dieses Betonen einer inneren, einer ideellen oder absoluten Handlung und die Art, die Personen lediglich als dualistische Ideenfaktoren zu fassen, thut dem Individuellen derselben Gewalt an, die Tragödien erinnern an ein Schachspiel mit absoluten Gröfsen, an ein Raisonnement von Symbolen des Absoluten, was HEBBEL den unangebrachten Vorwurf eingetragen hat,

---

[1] SOLGER versteht unter Dialektik auch diejenigen philosophischen Untersuchungen, welche bestimmt sind, das Verhältnis des gemeinen und des höhern Selbstbewufstseins genau zu fixieren. (Letzteres ist aber ein absolutes.)

[2] Vgl. SCHELLING, sämmtl. Werke I. Abteilung VII. Band 359 o. und Anmerkung.

absonderliche und krankhafte Gemütszustände und psychologische Abnormitäten behandelt zu haben, was aber nur eine Folge des Hineinzwängens der Personen in den absolut gefafsten Rahmen der ideellen Handlung ist. Es folgte aus diesem Verfahren HEBBEL's ferner eine Versöhnungslosigkeit seiner Tragödien, an der man sich allgemein stiefs; die Versöhnung, die ideell im höchsten Mafse vorhanden war, und die nach HEBBEL nie im Kreise individueller Ausgleichung, sondern nur in der Idee stattfinden kann (T. I. 300 m.), wurde im realen Vorgang der Tragödie nicht mehr erfafst und empfunden. In der zweiten Periode, die mit „Herodes“ und „Marianne“ einsetzt, versucht er nun, diese rein äufserliche Versöhnungslosigkeit hinwegzuräumen (Br. N. I. 424 o.), d. h. die äufsere Handlung mit der absoluten oder inneren in einen gröfsern Einklang zu setzen, hält aber an seiner Theorie der Tragödie fest (vgl. Br. N. I. 217): 1847 schreibt er, den Stoff des „Herodes“[1] besprechend, an RÖTSCHER, er habe verschiedene geschichtliche Dinge hinwegräumen müssen, da sie sich nicht mit seinem Ziel, eine Tragödie absoluter Notwendigkeit hervorzubringen, vertragen haben (Br. N. I. 238 m.).

Er malte, nach seiner eigenen Angabe, in der ersten Periode das Licht meistens durch den Schatten (Br. N. I. 424 o.), er liefs aus der zertrümmerten Welt eine neue, bessere, nicht aufsteigen, das Resultat der Tragödie, das ideelle Versöhnung allerdings war, wurde äufserlich nicht sichtbar; in „Herodes und Mariamne“ tritt es bereits deutlicher hervor und zwar durch das Erscheinen der heiligen drei Könige (ibidem u.). Er spricht an derselben Stelle von zwei hierdurch bedingten, verschiedenen Behandlungsweisen: in der ersten Periode stellte er dem Individuum seinen göttlichen Gegensatz, „wie er sich religiös-historisch verleiblicht“, unmittelbar entgegen, wodurch den Personen ein enger Spielraum angewiesen wurde, was eine Concentration ergab, die als Abschwächung der poetischen Kraft aufgefafst werden konnte. Dies alles folgte aus dem Festhalten an der absoluten Handlung, daraus, dafs alles Menschliche im absoluten Sinne vergeistigt, oder dafs das Absolute direkt in das Menschliche hineingetragen wurde. Im „Herodes“ wird dieser Schematismus des Absoluten aufgegeben, HEBBEL bedient sich des „poetischen Logarythmus“, ohne an der „Sittlichkeitsfrage“, die er

---

[1] Vgl. hierzu HEBBEL's Zergliederung desselben gelegentlich eines Aufsatzes über die MASSINGER'sche Tragödie „Ludovico“ (W. X. 109 ff.).

durch die Vorrede zur „Julia“ für immer erledigt zu haben erklärt (ibidem 425 o. m.), und die nichts ist, als die Regelung des Verhältnisses des Individuums zum Absoluten, irgend etwas zu ändern. Als den Höhepunkt der ersten Periode kann man die Abfassung der Vorrede zur „Maria Magdalene“ bezeichnen, in ihr versichert sich HEBBEL seines längst gewonnenen Standpunktes aufs Neue und umklammert ihn fester, er schrieb sie, wie er sagt, um sich zu beruhigen, „denn von allen HEGEL'schen Lehrstühlen wurde in hohem Tone gepredigt, daſs es mit der Kunst vorbei sey“ (Br. N. II. 217 o., vgl. ibidem 220 m.). An seinem Standpunkt, aus dem, wie HEBBEL auch an den soeben angeführten Stellen hervorhebt, nicht folgt, daſs dramatische Ideen identisch mit philosophischen Spekulationen sind,[1] hat er immer bis zum Ende festgehalten. In der ersten Periode hält er sich nur noch eng an das Schema desselben, dem er in der zweiten schon wesentlich freier gegenübersteht. Diese zweite Periode leitet über zu der mit dem „Gyges“ (Br. N. II. 28 o., vgl. ibidem 52 m. u.) beginnenden dritten, die man diejenige des psychologischen Realismus nennen kann. Seine mühsam selbsterworbene Theorie, die ihn anfänglich, zum Schaden des Verständnisses seiner Tragödien, tyrannisiert, ist ihm jetzt derartig in Fleisch und Blut übergegangen, daſs er ihren Forderungen unbewuſst gerecht wird und nicht bei jedem Schritt sich nach ihr umzusehen oder sich an ihr fortzutasten braucht. Er wird darum freier vom anfänglichen Schematismus des Absoluten und richtet sein Hauptaugenmerk auf das psychologische Moment, darauf, daſs die Charaktere durchaus individuell glaubhaft werden, wohl wissend, daſs sie ihm unter der Hand und ganz von selbst auch nebenbei als verleiblichte dualistische Ideenfaktoren geraten müssen. Eine den „Gyges“ betreffende Stelle illustriert dies vortrefflich: er habe bei diesem Stück eine merkwürdige Erfahrung gemacht: „Ich war mir sonst bei meinen Arbeiten immer eines gewissen Ideen-Hintergrundes bewuſst, wegen dessen ich keineswegs, wie man mir auf eine miſsverstandene Vorrede hin wohl Schuld gab, producirte, der aber doch wie eine Gebirgskette zu betrachten war, welche die Landschaft abschloſs. Daran mangelte es dieſs Mal ganz, mich reizte nur die Anecdote, die mir etwas modificirt, außerordentlich für die tragische Form geeignet schien, und nun das Stück fertig ist, steigt plötzlich zu meiner eigenen Über-

[1] Sie sind vielmehr nur die Realdialektik der absoluten Einheit.

raschung wie eine Insel aus dem Ocean die Idee der Sitte[1] als die Alles bedingende und bindende daraus hervor. Ich gestehe, daſs ich dieſs kaum begreifen kann, es bestärkt mich aber nur um so mehr in meiner freilich längst gehegten Überzeugung, daſs der Künstler, wenn er von einem Gegenstand mächtig ergriffen wird, sich um den Gehalt desselben gar nicht ängstlich zu kümmern braucht, sondern daſs dieser ganz von selbst hinzutritt, wie der Saft in die Bäume, vorausgesetzt allerdings, daſs er ihn in der Brust trägt" (Br. II. 209 u.). In Bezug auf die „Nibelungen" hat Hebbel wiederholt hervorgehoben, daſs er sich gänzlich an das alte Lied gehalten habe (Br. N. II. 117 m.), weist aber darauf hin, daſs es zu seinem Erstaunen sehr viel enthalte, was sich rein menschlich entwickele (ibidem): „Mir scheint, daſs auf dem vom Gegenstand unzertrennlichen mythischen Fundament eine rein menschliche in allen ihren Motiven natürliche Tragödie errichtet werden kann, und daſs ich sie, so weit meine Kräfte reichen, errichtet habe" (T. II. 489 u., 499 o.). In den hierauf folgenden Aufzeichnungen knüpft er an den Ursprung des Mythischen pantragische Erwägungen, sowie auch an die menschlichen Leidenschaften, die er als im Widerspruch mit demjenigen Vermögen des Menschen (Vernunft und Gewissen) stehend bezeichnet, das ihn unmittelbar mit den Weltganzen zusammenknüpft. Gelegentlich ähnlicher, schon angeführter Gedanken (T. II. 539 o.) bezeichnet er die „Nibelungen" nicht als den Aberglauben der deutschen Nation, sondern als ein Sternbild, das nur zufällig nicht am Sternenhimmel funkelt. Vergleicht man hierzu die schon angeführte Stelle, daſs der erste Akt der Kunst Negation der realen Welt, ein sich Trennen von der jetzt zufällig vorhandenen Erscheinungsreihe und ein Zurückgehen auf den Urgrund aller Dinge sei, aus dem sich eine ganz andere Kette wohl hervorspinnen könne und historisch nachweisbar schon hervorgesponnen habe (T. II. 480 u.), und erinnert man sich, daſs Hebbel beständig auf die plötzliche und unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes, die Selbstkorrektur der Welt, geht (Br. II. 239 o.), so ist es leicht einzusehen, daſs er in der letzten, psychologisch realistischen Periode seines Schaffens die für die ersten beiden maſsgebende Theorie, sein System, durchaus nicht aufgegeben hat, sondern daſs dieses nur darum hinter das psycho-

[1] Diese ist nichts, als das harmonische Verhältnis des Einzelnen zur höheren (absoluten) Einheit.

logische Moment zurückzutreten scheint, weil jetzt das Psychologische selbst der Dolmetscher oder das Symbol des Absoluten ist. Die Gesetze, die HEBBEL in der dritten Periode seines Schaffens aufstellt, sind die gleichen, wie früher, die Wandlungen innerhalb seiner Entwickelung beziehen sich nicht auf das im letzten Grunde von ihm Gewollte, sondern auf das Gelingen desselben.

Man sieht auch hier (wie bei Gelegenheit der Tragikomödie), wie HEBBEL dem Leben Koncessionen machte; indessen ist und bleibt er Dichter des Absoluten und hält als self made man, als self made philosopher, wenn man so sagen darf, an dem einmal Errungenen durchaus fest, behauptet sich im unentwägten Streben nach dem Ziele der Tragödie der absoluten Notwendigkeit, als Ästhetiker und als Dichter. Dieses Ziel ist, wenn man alle im Laufe dieser Untersuchung dargelegten Momente in Erwägung zieht, kolossal. Über die Mittel, die HEBBEL anwendete, um ihm nahe zu kommen, haben wir im Vorhergehenden uns klar zu werden gesucht; sie wechseln, wie es scheint, mit dem Grade, in dem sein System sich in ihm befestigte und mit dem dadurch nach aufsen gewonnenen Spielraum, weitere Lebenserscheinungen und Erfahrungen in seine Tragödie aufzunehmen, sie werden individuell durchsichtiger. Es frägt sich nur, ob diese individuelle Durchsichtigkeit nicht auf Kosten der (für HEBBEL selbst freilich immer weniger erforderlich werdenden) ideellen wächst. Jedoch können wir hier auf eine Untersuchung dieser Frage nicht eingehen.

Was HEBBEL's Bemühungen als Ästhetiker betrifft, so sind sie, wie jeder Versuch, das Welträtsel zu lösen, nach HEBBEL's eigenem Ausdruck, als Gedankentrauerspiel zu bezeichnen (Br. N. II. 136 o.): In allem Denken sucht Gott sich selbst (T. II. 74 u.); findet er sich, so ist die Tragödie gegeben; im pantragischen Denken mufs er sich immer finden, denn dieses ist der in sich selbst sich spiegelnde göttliche Gedanke. Für den Denkenden selbst bedeutet dieser Vorgang, das Aussprechen oder Aufstellen des höchsten und letzten Welträtsels, nichts Neues;[1] denn, warum die Idee das Universum hervortreiben mufste, darüber erfahren wir nichts, HEBBEL sagt uns nur, was aus dem Universum wird, der Grund seines Entstehens versinkt in die Nacht des Weltmysteriums (W. X. 36 m.), er mufs eine traurige Notwendigkeit gewesen sein, der nicht auszuweichen war (Br. I. 130 m.).

---

[1] im Sinne einer letzten, höchsten Erkenntnis.

2. Verwandtschaft Hebbel's mit Solger und dem spätern Schelling.

a) Hebbel's symbolisierende Betrachtungsweise und Solger's höhere Erkenntnisart.

Unter Dialektik versteht Solger diejenigen Untersuchungen, die bestimmt sind, das Verhältnis der gemeinen und höheren Erkenntnis und ihre ursprüngliche Identität aufzuzeigen (Solger, Nachgelassene Schriften I. 377 m.). Die gemeine Verstandesthätigkeit besteht im Denken von Begriffen und einzelnen Vorstellungen, von denen jedes das, was es ist, nur in seinem Verhältnis zum andern sein kann. Die hierauf beruhende Erkenntnis ist eine bedingte und relative (ibidem II. 70). Weder die Wirklichkeit der Dinge, noch den Zusammenhang unserer Vorstellungen von den Dingen mit ihren allgemeinen Begriffen und den Zusammenhang der Begriffe unter sich, noch endlich das Verhältnis unseres Wollens zu seinen Gegenständen und Zwecken, vermögen wir zu erkennen als das, was sie an sich selbst sind, oder in einer ihren ganzen Inhalt und ihr ganzes Wesen erschöpfenden Weise (ibidem 75 m. u.). Mit allen diesen Handlungsweisen der gemeinen Erkenntnis ist ein „Bewußtseyn unseres Selbst" oder unserer eigentümlichen Persönlichkeit verbunden (ibidem 77 u.), und wir nehmen in allen diesen Handlungsweisen nur uns selbst wahr (ibidem 78 m.) und zwar als zufällig existierendes Ding (ibidem u.). Wir haben nun die vertrauensvolle Überzeugung, dafs „die allgemeinen Thätigkeiten und besonderen Veränderungen" die Entfaltung eines und desselben Ganzen sein müssen, welches zuletzt, zusammengefafst, mit der ursprünglichen Einheit unseres Selbstbewufstseins ebenso zusammenfällt, wie seine mannigfaltigen Entwickelungen mit den einzelnen Beziehungen und Anwendungen unseres Bewufstseins in seiner besonderen Existenz (ibidem 82 m. u.).

Freilich besitzt der gemeine Verstand die Einbildungskraft, aber dieselbe schwebt, in ihrem Bestreben, die Gegensätze durch einander auszugleichen, ewig zwischen ihnen und kann weder den Begriff in seiner vollen Wirklichkeit anschauen, noch seine einzelnen Äufserungen in ihrer vollen Allgemeinheit, da sonst unsere ganze Verstandesthätigkeit, und damit unser Dasein, aufgehoben werden würde (ibidem 82 o. m.).

Diesen Gedanken finden wir auch bei Hebbel ausgesprochen: Hätte das Element sich etwas anders um uns zusammengesetzt, und fiele alles, was wir sein, thun, leisten, ge-

nießen und aufnehmen könnten, nur von fern in den Kreis unseres Bewußtseins, so wäre unser Leben in Zeit und Ewigkeit nur ein ununterbrochen fortgesetzter Selbstmord. Die Natur kann von zwei Gegensätzen immer nur einen verleihen; der eine in die Existenz getretene sehnt sich beständig nach dem andern, in den Kern gesenkten, zurück. Könnte er diesen im Geist wirklich erfassen und sich mit ihm identificieren, könnte die Blume z. B. sich den Vogel wirklich denken, so würde er sich augenblicklich in ihr auflösen, die Blume würde Vogel werden. Nun würde der Vogel in die Blume zurückwollen, es würde also kein Leben mehr sein sondern ein stetes Um- und Wiedergebären, eine andere Art von Chaos (T. II. 91 u., 92 o.).

Das gewöhnliche Denken ist nur bloße Form der Verbindung von Allgemeinem und Besonderm, Gleichartigem und Verschiedenem; diese Form muß von einer höheren Erkenntnis mit Stoff erfüllt werden, und die Beziehungen von Allgemeinem und Besonderm u. s. w. müssen die Stoffe selbst erschöpfen (ibidem 88 u., 89 o. m.). Eine der Hauptbedeutungen des Wortes Idee ist es, daß die Erkenntnis Einheit des Allgemeinen und Besondern[1] und Einheit von Stoff und Form ist.

Die Einheit, deren die höhere Erkenntnis bedarf, kann sich nur dadurch äußern, „daß sie in den Momenten der Verknüpfung, wo in der Form sich die Gegensätze der Stoffe aufheben und ausfüllen, als wahre Einheit dieser für den Verstand blos auf einander bezogenen Stoffe hervortritt". Das ist das „Hervorleuchten der Idee in die Existenz", wodurch sie eben wegen ihrer Teilnahme an der Existenz eine Mehrheit von Ideen wird (ibidem 92). Die Idee ist vollkommene Einheit der Stoffe mit der Form[2] (ibidem 94 o.).

Da, wo die Verstandeserkenntnis sich an gewissen Punkten abschließt, werden die Ideen offenbar. Solche Punkte zu treffen, ist das Streben des Verstandes, in welchem die Idee sich selbst beglaubigt, und welches von der Idee selbst, der ewigen Einheit der Verstandesbeziehungen, herrührt. Diesen Abschluß des Verstandes hebt die Idee auf und bestätigt ihn im höhern Sinne als vereintes, wahres Dasein des Begriffes und als wesentliche Bedeutung der be-

[1] „Die Idee ist der Standpunkt der Einheit des Begriffes und des Besonderen" (Solger, Voslesungen üb. Ästhetik 55 u.).

[2] Stoff ist Aufgabe, Form ist Lösung (T. I. 132 u.), sagt Hebbel. Vgl. die Untersuchung über die innere Form.

sonderen Erscheinung (ibidem 93). Die Idee erzeugt so sich selbst in der Existenz und wirkt in sie ein. Daſs sie in der Existenz nie vollkommen erfüllt werden kann, liegt nicht an ihr, sondern an der Existenz (ibidem 95 o.), welche Unvollkommenheit ihr aber nur zukommt, sofern sie der Welt der Existenz zugekehrt ist[1] (ibidem 93 u.).

In ihrer Eigenschaft als vollkommene Einheit der Stoffe mit der Form muſs die Idee in ihrer Richtung auf die Existenz zwiefach gefaſst werden: als das, was Einheit mit sich selbst in unser Bewuſstsein bringt, und dann als das, was Einheit in die Gegenstände der äuſseren Erkenntnis bringt. Die Ideen der ersten Art beziehen sich auf den Willen, die der zweiten auf die Natur (ibidem 94 o. m.). Diese zwei Arten von Ideen würden den Hebbel'schen Begriffen des Gewissens und der objektiven Naturschönheit entsprechen, obwohl er eine solche Scheidung nicht vornimmt; er nennt ja auch Gott, der als Princip aller pantragischen Vollendung aufzufassen ist, „das Gewissen der Natur".

Das Wesentliche an der höheren Erkenntnis ist also derjenige Zustand, in den unser Bewuſstsein durch die Offenbarung Gottes in ihm („als seines eigenen gegenwärtigen Wesens")[2] und in der Existenz versetzt wird. Dieser Zustand ist der Glaube[3] (ibidem 98 o.), er ist die Gegenwart der Idee im Bewuſstsein (ibidem 108 u.).

Zwei Seiten hat die höhere Erkenntnis, die Solger auch Erkenntnis schlechthin nennt: mit der einen Seite ist sie der Welt der Gegensätze und Widersprüche zugewendet, die nur vorhanden ist, um durch die höhere aufgehoben zu werden, und auf daſs die Wahrheit sich daran offenbare; mit der anderen Seite wendet sich die Erkenntnis der innern Einheit durch das Selbstbewuſstsein zu (ibidem 99 u., 100 o.). Das heiſst, die Dinge werden einmal, um mit Hebbel zu reden, von bevorzugten „höheren Naturen" symbolisch betrachtet (T. II. 176 o.), und anderseits wird die Erkenntnis des absoluten Subjekts-Objekts vorausgesetzt. Beide Seiten der Erkenntnis sind,

---

[1] Auf den innern Grund der Schuld, d. i. eben diese Unvollkommenheit, geht Hebbel, wie wir wissen, nicht näher ein; aufgehoben wird sie durch die plötzliche, unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes. (T. II. 445 u.; Br. II. 239 o.) Es wird bei Betrachtung der Verwandtschaft Hebbel's mit Schelling noch darauf zurückzukommen sein.

[2] Unser wahres Wesen ist kein anderes, als das göttliche selbst (ibidem 99 u). Der Gottesbegriff wird also ganz ähnlich, wie bei Hebbel, gefaſst.

[3] „Wahrheit ist der Punkt, wo Glaube und Wissen einander neutralisiren" (T. I. 190 m.). Es ist dies der specifisch dichterische Zustand. Vgl. die Bemerkungen über die künstlerische Thätigkeit.

so sagt SOLGER weiter, im Grunde eins und dasselbe, d. h. alle Wahrheit in Natur und Sittlichkeit ist Offenbarung Gottes (ibidem 99 u., 100 o.). Dies stimmt mit HEBBEL überein, der Gott als das Princip pantragischer Vollendung betrachtet. (Gott ist das Gewissen der Natur, das tragische Schicksal seine Silhouette.) Dieselbe göttliche Idee zieht sich im Selbstbewufstsein gleichsam zu ihrer eigenen inneren Einheit zusammen und entfaltet sich in der Welt der Gegensätze als Gegensatz und Beziehung mit sich selbst (ibidem 109 m.). In ihrem Gegensatz vernichtet die Erkenntnis sich selbst und stellt sich in eben diesen Gegensätzen selbst dar (ibidem 110 o.).

Es war gesagt worden, dafs da, wo die Verstandeserkenntnis sich an gewissen Punkten abschliefst, die Ideen hervortreten, und dafs es das Bestreben des Verstandes sei, solche Punkte zu treffen, wodurch die Idee sich selbst, als ewige Einheit der Verstandesbeziehungen, beglaubige (93). Jeder Versuch, das Welträtsel zu lösen, sagt HEBBEL, ist ein Gedankentrauerspiel (Br. N. II. 136 o.), und wir dringen nur so weit in die Dinge ein, bis wir uns selbst in ihnen wiederfinden (T. II. 75 u.). „Wir" heifst hier soviel, als „Subjekt-Objekt", welches auch bei HEBBEL unbedingt erfordert ist, wenn er es auch nicht deutlich ausspricht. Ähnlich äufsert er sich: „Es giebt Nichts, das der Geist völlig ausdenken kann, und so sind wir Lichter, die eigentlich nur sich selbst erleuchten" (T. I. 173 o.). Der Versuch, das Welträtsel zu lösen, ist eine Tragödie, da wir nur so tief in die Dinge eindringen, bis wir uns (d. h. das Subjekt-Objekt) in ihnen wiederfinden, d. h. der Versuch vermag nichts, als das Subjekt-Objekt herzustellen, also die Idee selbst, mit der wir als Subjekt-Objekt identisch sind, was eben ein tragischer Vorgang ist.[1] Es ist selbstverständlich, dafs es sich hier nur um rein pantragisches Denken handeln kann. Als nähere Erklärung können wir das oben Gesagte („Dieselbe göttliche Idee u. s. w.") benutzen oder folgende andere Stelle aus dem II. Teil der nachgelassenen Schriften SOLGER's (83 u., 84 o. m.): „Ein solches höchstes oder göttliches Bewufstseyn ist uns unentbehrlich schon

---

[1] Das eigene, gotterfüllte Bewufstsein findet in den Dingen sich selbst wieder. Das Wesentliche der höheren Erkenntnis ist, wie erwähnt, nach SOLGER der Zustand, in den unser Bewufstsein durch die Offenbarung Gottes in ihm („als seines eigenen gegenwärtigen Wesens") versetzt wird (98 o.); unser wahres Wesen ist das göttliche selbst (99 u.). „In allem Denken sucht Gott sich selbst" (T. II. 74 u.).

um der Einheit unseres eigenen willen. Denn wir würden uns immer nur insofern als Eins mit uns selbst erkennen, als wir besondere Gegensätze mit einander verknüpfen, nicht aber als dasjenige, was allem Gegensatze und aller Verknüpfung nur seine eigene ursprüngliche Einheit entgegensetzt und diese darin überall wieder herstellt; wenn die Übereinstimmung unseres Bewufstseyns mit sich selbst blos auf der Voraussetzung jener realen Einheit der Gegensätze beruhte und nicht auf der Annahme eines reinen Erkennens, das selbst nichts anderes als höchstes und vollkommenes Selbstbewufstseyn sey und welches sich in den Handlungen des unseren äufsere, insofern diese aus der wahren untheilbaren Einheit hervorgehen." Ebenso in den Vorlesungen über Ästhetik (55 o.): Bei der höheren Erkenntnis mufs das Einfache in uns zugleich ein volles Bewufstsein von den Dingen sein und das Selbstbewufstsein mufs mit der Erkenntnis der Dinge in eins zusammenfallen. Dieses höhere Selbstbewufstsein, das mit der Erkenntnis der Stoffe eins ist, heifst Anschauung, sofern Allgemeines und Besonderes sich darin vereinigen; es heifst Idee, sofern sich beide als Stoffe der Erkenntnis darin durchdringen. (Vgl. 1. Teil 4. b.)

Durch die dargethane Beschaffenheit der Erkenntnis kommt es, dafs sie in ihrer wirklichen Entwickelung entweder vom Bewufstsein der göttlichen Einheit oder von den Gegensätzen und Verschiedenheiten der Existenz ihren Ausgang nehmen mufs (ibidem 111 m. u.).

Betrachten wir nun in aller Kürze, wie Solger diese beiden Vorgänge, das Verhalten unseres Denkens der Idee gegenüber, näher bestimmt.

Das Wesentliche im Verhalten des Verstandes gegen die Ideen ist, dafs er sie als ewig und in sich selbst lebendig und als sich selbst in der Existenz erzeugend voraussetzt und alles Wollen, sowie alles Denken über die Natur, als Versuche ansieht, sich den Ideen zu nähern, die nur darin einen Wert haben, dafs sie dieses wollen und deren Unvollkommenheit nicht in der Idee, sondern in der Existenz liegt, sofern von dieser aus die Idee als in ihr erscheinend betrachtet wird (ibidem 94 m./95 m.). Es würde uns aber auf diese Weise die Einheit als zerstreute Mehrheit erscheinen, als ein Hervorleuchten des Wahren an dieser oder jener Stelle, wodurch uns unser sittliches Verhältnis und der Zusammenhang der Naturerscheinungen nur ab und zu plötzlich erhellt werden könnte (ibidem 95 u., 96 o.),

eben weil wir die Einheit der Gottheit immer nur unter den Beziehungen und Verhältnissen der Existenz denken.

Wenn Hebbel sagt: „Es giebt keinen Weg zur Gottheit, als durch das Thun des Menschen. Durch die vorzüglichste Kraft, das hervorragendste Talent, was Jedem verliehen worden, hängt er mit dem Ewigen zusammen, und soweit er dies Talent ausbildet, diese Kraft entwickelt, soweit nähert er sich seinem Schöpfer und tritt mit ihm in Verhältnifs. Alle andere Religion ist Dunst und leerer Schein“ (T. I. 106 m.), und wenn er ferner von der plötzlichen, unvorhergesehenen Entbindung des sittlichen Geistes spricht (T. II. 445 u.; Br. II. 239 o.), so betrachtet er das Verhältnis, um mit Solger zu reden, mit dem Verstande, d. h. unter den Beziehungen der Existenz und vom Standpunkte dieser aus, gewissermafsen empirisch oder natürlich. Rein pantragisch gefafst, mufs das Plötzliche und Unvorhergesehene des Auftauchens des sittlichen Geistes vor der inneren Notwendigkeit desselben verschwinden: denn die Idee hat ihren Gegensatz, in welchem sie hier existent wird, nur aus sich hervorgetrieben, um ihn aufzuheben und dadurch zu sich selbst zurückzukehren, und anderseits müssen die Handlungen, die nur in dem Versuch, der Idee zu genügen, ihren Wert haben, als in ihrer Gesammtheit sie voll treffend und gestaltend betrachtet werden.

Die wirklich und lebendig hervortretenden Ideen sind der wahrhafte, gegenwärtige Stoff unseres Denkens (ibidem 97 o.), der unter den Beziehungen der Existenz erkannt wird (ibidem 113 o.). Geht nun von diesem das Denken aus, so bleibt es, da es alle besonderen Erkenntnisse hier nur als relative auffafst, bei demjenigen Bewufstsein stehen, welches in der allgemeinen Form der Verknüpfungen als leblose und blofs vorausgesetzte Einheit beschlossen ist. Es ist die Vernunft (ibidem m.).

Es war vorhin gesagt worden, dafs dem Denken, wenn es sich auf die Idee richtet, die Gottheit immer unter den Beziehungen der Existenz erscheine; nach Hebbel hat es das Denken mit dem Unbeschränktesten zu thun, verhält sich aber gegen dieses wie ein bewufstes Gefäfs und ist darum beschränkt (T. I. 110 o.). Geht hingegen (nach Solger) das Denken von den Beziehungen der Existenz aus, so bleibt es bei dem Bewufstsein stehen, welches als leblose und nur vorausgesetzte Einheit in der allgemeinen Form der Verknüpfungen beschlossen

ist. HEBBEL sagt, das Denkvermögen bethätige sich in der Bildung reiner Begriffe, die in unendlicher Ausbreitung das Besondere ins Allgemeine auflösen (W. X. 68 u.).

Wie man sieht, ist das, was bei SOLGER Thätigkeit des Denkens (im Gegensatz zur höheren Erkenntnisart) ist, bei HEBBEL, wiewohl ziemlich undeutlich, als Thätigkeit der Philosophie wiederzuerkennen, während die SOLGER'sche höhere, philosophische Erkenntnis bei HEBBEL lediglich als pantragische, symbolisierende oder dichterische Anschauung und nicht als philosophische an die Spitze gestellt wird.

Die höchste, von allen Beziehungen befreite, aber allen zu Grunde liegende Vernunft kann nie innere Gegenwart für das Bewufstsein erlangen und Stoff einer lebendigen Erfahrung werden; es finden sich alle Gegensätze und Begriffe in ihr, sie werden aber, sowie sie Existenz sind, Zufälligkeiten (ibidem 113 u.; vgl. 87 u.).

So erzeugt das Denken einmal einen Stoff, die unter der Beziehung der Existenz erkannten Ideen, und dann wieder eine leblose Form, die Vernunft, die nie Stoff einer lebendigen Erfahrung werden kann. Das Bewufstsein aber bleibt immer nur teilweise und beziehungsweise gegenwärtig (ibidem 98 m.). Das Wesentliche an der höheren Erkenntnisart ist die Gegenwart der Idee im Bewufstsein (ibidem 108 u.); die Idee aber ist vollkommene Einheit der Stoffe mit der Form (ibidem 94 o.), es müssen also Stoff und Form in der höheren Erkenntnis ganz eins und untrennbar von einander durchdrungen sein[1] (ibidem 88 u., 89 o.). Diese wesentliche Einheit mufs also selbst nicht blofs zum Grunde liegen, sondern als solche lebendig hervortreten. Da nun der Stoff dieser Einheit „nur das eine und selbe als eins mit sich selbst" ist, so kommt die Einheit nur durch eine Verknüpfung unseres Bewufstseins mit sich selbst

[1] „Der Gedanke," sagt HEBBEL, „tritt zwischen den Menschen und das Leben; er verbrennt die Früchte, die es bietet" (T. I. 173 u.); „in dem Maafse wie der Gedanke sich ausdehnt, verengt sich die Welt. Sein Wesen ist, dafs er jeden Stoff vernichtet und doch sich selbst nicht Stoff seyn kann" (T. I. 173 o.). Umgekehrt verhält es sich mit der höheren Erkenntnisart oder der dichterischen Anschauung und symbolisierenden Betrachtungsweise; Kunstwerke werden nach HEBBEL nicht errechnet oder, was dasselbe ist, nicht erdacht; die künstlerische Phantasie umfafst die Tiefen der Welt, die allen anderen Fakultäten unzugänglich sind (T. II. 562 m.). Im höheren Selbstbewufstsein, lehrt SOLGER, findet ein schaffendes Erkennen statt, das den Stoff ganz in sich enthält (Ästhetische Vorlesungen 57 o.), es ist sich selbst Stoff.

zu Stande (ibidem 97 u.), (d. h. wir müssen als absolute Subjekt-Objekte erkennen). In dieser Verknüpfung, heifst es bei SOLGER weiter, ist zugleich die ganze Existenz mit enthalten, da sie ja nur in den Modifikationen unseres von sich selbst abgelösten Bewufstseins besteht. Durch unser ganzes und volles Bewufstsein also und zugleich durch ein Zusammenfassen der ganzen Existenz in einem Punkt der unmittelbaren Gegenwart offenbart sich das vollkommene Leben Gottes[1] (ibidem 98 o.). Wie schon gesagt, zieht sich die göttliche Idee im Selbstbewufstsein zu ihrer eigenen inneren Einheit zusammen und entfaltet sich in der Welt der Gegensätze als Gegensatz und Beziehung mit sich selbst (ibidem 109 m.). In ihrem Gegensatze vernichtet sich die (mit der göttlichen Idee im Subjekt-Objekt identische) Erkenntnis selbst und stellt sich in eben diesen Gegensätzen selbst dar[2] (ibidem 110 o.).

Dieses Übergehen des Wesens in seine Existenz, wodurch es sich wechselsweise als Wesen und Existenz sowohl schafft als aufhebt (ibidem 114 m.), ist in der Natur die gegenwärtige Notwendigkeit, im Organismus das Leben, in unserm Wissen das Wahre, im Hervorbringen das Schöne, im Handeln das Gute, im Selbstbewufstsein die Religion (ibidem 115 o.).

Eine solche Einteilung des sich darstellenden göttlichen Wesens in die Ideen des Wahren, Guten, Schönen u. s. w. haben wir bei HEBBEL nicht. Wir können sagen, dafs nach ihm das, was wahr ist, zugleich schön, gut und (im höhern Sinne) notwendig ist. Wenn er einmal sagt, Wahrheit sei der Punkt, wo Glaube und Wissen einander neutralisieren (T. I. 190 m.), so zeigt er damit, dafs das Wissen (die Philosophie) allein das Wahre nicht vermittelt: in den „religiösen Anthropomorphismen, wie in den philosophischen Doctrinen" erblickt er, wie auch in den grofsen, poetischen Schöpfungen, nur Gedankentrauerspiele, in denen bald der Intellekt, bald die Phantasie vorschlägt, „bis Beide sich im reinen Kunstwerk durch dringen

[1] Erst in der Kunst geht die Welt zur Totalität zusammen (W. X. 56 u.), sie ist die höchste Form des Lebens (T. II. 143 o.).

[2] Im Gegensatz zum Begriff, der alles Besondere ins Allgemeine auflöst, deckt die dichterische Anschauung, nach HEBBEL, in unendlicher Vertiefung, das Allgemeine im Besondern auf (W. X. 68 u. 90 o.).

Dafs die Erkenntnis in ihren Gegensätzen sich vernichtet und in ihnen sich darstellt, das ist, wie wir gesehen haben, für HEBBEL ein tragischer Vorgang. Vgl. in diesem Anhang 294 u., 298 m. u.

und in gegenseitiger Sättigung zusammen wirken" (Br. N. II. 120 u.). Wenn die Gestirne des Himmels zur Form des Kreuzes zusammenrücken würden, so würde er sich bei der Astronomie Raths erholen, und wenn der Philosoph ihm versicherte, er habe den Ring Salomonis gefunden, so würden seine Diamanten ihn nicht blenden, weil er wisse, es könne kein Talisman darunter sein (Br. N. II. 149 u., 150 o.). Dem Dichter ist das Geheimnis des Lebens anvertraut, aber nicht in Bezug aufs Wissen, sondern in Bezug aufs Können, nicht in Bezug aufs Erklären, sondern in Bezug aufs Hinstellen (Br. N. II. 150 u., 151 o.). Das Wahre wird bei SOLGER nur gefunden durch eine Operation des Denkvermögens, welche über die bloſse Erscheinung hinausgeht. Dies kann nicht Sache der Schönheit sein; das Schöne muſs die Idee als gegenwärtig in der Erscheinung darstellen, was durch praktisches, nicht durch theoretisches Denken geschieht. Letzteres ist bei der Idee des Wahren der Fall, wo die Gegensätze der Existenz erst aufgelöst werden müssen. Das Schöne muſs auch wahr sein, insofern sich seine Erscheinung in die Idee auflösen läſst. Dies geschieht beim Schönen durch die Erscheinung selbst, nicht durch Denken (Ästhetische Vorlesungen 60 o. m.). Das Darstellen wirkt im Beschränkten ein Unbeschränktes, hatte HEBBEL gesagt (T. I. 110 o.). „Die Philosophie bemüht sich immer und ewig um das Absolute und es ist doch eigentlich die Aufgabe der Poesie" (T. I. 77 u.). „Die Kunst," heißt es ferner, „erlöse die Natur zu selbsteigenem, die Menschheit zu freiestem, die uns in ihrer Unendlichkeit unfaßbare Gottheit zu nothwendigem Leben" (T. I. 41 m.).

Was die Kunstwerke, speciell die Dichtung, auszeichnet, ist ihre innere Form, wie wir in eingehender Betrachtung schon näher erörtert haben. Erreicht wird dieselbe durch Individualisieren (T. I. 85 o.). („Alles Individuelle ist nur ein an dem Einen und Ewigen hervor tretendes und von demselben unzertrennliches Farbenspiel" T. I. 323 m.). Der Individualisierende ist der Dichter selbst, der der höheren Erkenntnis, in der die göttliche Idee sich im Selbstbewuſstsein des Subjekt-Objekts zu ihrer eigenen inneren Einheit zusammenzieht, teilhaftig ist. Wir können also ganz mit SOLGER sagen, daſs die im Selbstbewuſstsein zu ihrer Einheit zusammengezogene göttliche Idee sich in der Welt der Gegensätze, als Gegensatz und Beziehung mit sich selbst, entfaltet, und daſs die Erkenntnis in ihrem

Gegensatz sich selbst vernichtet (natürlich nur als Gegensatz) und sich in eben diesen Gegensätzen selbst darstellt.

Über den lebendigen Organismus äufsert sich HEBBEL folgendermafsen: wie der Organismus in der Natur, so ist Form in der Kunst der reinste Ausdruck für jene unbegreifliche, fast eigensinnige Mischung des Zufälligen und Ewigen, aus der das individuelle Leben entspringt (W. XI. 58 u.). Die Idee ist also hier, ganz nach SOLGER das, was Einheit in die Gegenstände der äufseren Erkenntnis bringt (Nachgelassene Schriften II. 94 o. m.). Es ist hierbei nicht zu vergessen, dafs HEBBEL hier nur als Dichter redet, der die Natur pantragisch betrachtet. Von einer Idee des Wahren, Schönen, Sittlichen, Notwendigen spricht HEBBEL nicht, er spricht nur von einer dichterischen Anschauung, die allem, was ihr Objekt sein kann, auch dem eigenen Ich, sich zuwendet und in ihm den grofsen, pantragischen Zusammenhang erblickt. Diese Anschauung wird gewissermafsen existent, sie gewinnt Gestalt, im Kunstwerk und mit ihr die Idee selbst, durch Verkörperung, Darstellung, nicht durch Erklären und Wissen. Im Kunstwerk, speciell im Drama, wird der Lebensprocefs an sich dargestellt, im Künstler spiegeln Schöpfung und Schöpfungsakt sich wieder. Wiewohl der Pantragismus auch als philosophisches System darstellbar ist, so würde er doch nichts sein, als jeder andere Versuch, die Idee zu fassen, ein Gedankentrauerspiel. Auch jedes Kunstwerk ist ein solches, sofern von ihm eine Lösung des Welträtsels erwartet wird, denn es vermag dieses Rätsel nicht zu lösen, sondern es nur zu wiederholen.

Da die Idee immer unter die Beziehungen der Existenz fällt, so werden wir uns ihrer nur so bewufst, dafs wir entweder zwischen Abstraktion und blofser Wahrnehmung schwanken, oder uns darin von dieser oder jener bestimmen lassen. Sie mufs nun erkannt werden, wie sie in allen Momenten ihrer Offenbarung dieselbe ist, und wie sie als vollkommene Einheit Gegensätze in sich selbst enthält, die sie erst fähig machen, sich an die Existenz anzuschliefsen und diese in sich aufzunehmen. Das Denken, wodurch sie zu diesen Gegensätzen entwickelt und in denselben wieder mit sich selbst vereinigt wird, ist die Philosophie (ibidem 117 o. m.). Diese ist allerdings nur, wie die göttliche Idee selbst, eine und dieselbe, mufs aber im Bewufstsein der Menschen, ihrer eigenen Existenz, verschiedene Gestaltungen annehmen. Es giebt daher nicht mehrere

Philosophieen, aber mannigfaltige Verwandlungen der einen und selben, welche ihre Geschichte bilden (ibidem 120 u.).

Soweit SOLGER.[1] Nach HEBBEL wird das von der Kunst erreichte Ziel von der Philosophie nicht erreicht, die vielmehr dem von uns dargelegten SOLGER'schen Verhalten des Verstandes entspricht. Vom Standpunkte HEBBEL's aus giebt es nur eine Kunst, d. h. ein Ziel für sie, eine Aufgabe, welche sie noch immer bei Alten und Neuen zur rechten Zeit gelöst hat (W. X. 34 u.), wiewohl auf verschiedene Arten, die durch die jeweilige Auffassung der Menschen von ihrem Verhältnis zur Idee, den „Menschenzustand", bedingt sind (W. X. 43 m.). (Es ist zu bemerken, dafs HEBBEL unter Welt- und Menschenzustand diejenige Auffassung versteht, die die Menschen von ihrem Verhältnis zum sittlichen Centrum, zur Idee haben.) Die Philosophie bemüht sich, die Idee unmittelbar zu fassen, sie hat die Pheripherie immer enger ums Centrum zusammengezogen, aber der Sprung von der Peripherie ins Centrum ist ihr noch nicht gelungen, die Vereinzelung ist noch nicht auf ihre innere Notwendigkeit zurückgeführt (W. X. 34 m.). Alle philosophischen Systeme sind abgethan worden, aber noch kein einziges Kunstwerk; das Denken (die Philosophie) hat es mit dem Unbeschränkten zu thun, verhält sich ihm gegenüber aber wie ein bewufstes Gefäfs und ist darum beschränkt (T. I. 110 o.). Die Kunst stellt die Idee dar, sie wirkt im Beschränkten ein Unbeschränktes, indem sie alles, was der Idee in der Erscheinungswelt widerspricht, vernichtet (W. X. 34 m.).

Wenden wir uns zu der Verwandtschaft HEBBEL's mit SCHELLING.

b) Verwandtschaft HEBBEL's mit dem spätern SCHELLING.[2]

Wenn HEBBEL sagt, der Dualismus sei unsere höchste Idee (T. I. 230 u.), so stimmt er nicht mit SCHELLING überein, der den Dualismus als vollkommenstes System ablehnt (SCHELLING, Werke I. Abteilung VII. Band 409 Anm. 1) und die Dualität für etwas ganz anderes, als einen Gegensatz erklärt (ibidem 407 m.); vielmehr ist

---

[1] Der Standpunkt des „höhern Selbstbewußtseins" findet sich auch in den Vorlesungen über Ästhetik von SOLGER entwickelt (45 ff.). Ferner der Standpunkt des „Verstandes" ebenda 220 u. ff.

[2] Vgl. „Aus FRIEDRICH HEBBEL's Werdezeit von Dr. ALFRED NEUMANN". Die Verwandtschaft HEBBEL's mit SCHELLING wird hier an HEBBEL's frühesten Gedichten nachgewiesen.

nach SCHELLING der rechte Dualismus der, welcher die Einheit zuläfst (ibidem 359 Anm. 1).

Allerdings wird bei HEBBEL der Dualismus durch sich selbst aufgelöst und zur Einheit gebracht, nämlich in der Idee, aus der er hervorkam, und zwar durch Gott, den Lenker der Selbstkorrektur. SCHELLING lehrt, beide Principien der Dualität seien im Geist eins (ibidem 408 u.), Gott als Geist sei die absolute Identität beider dadurch, dafs beide seiner Persönlichkeit unterworfen seien (ibidem 409 m.), was HEBBEL's Ansicht entspricht. Bei SCHELLING aber ist die letzte Einheit der sogenannte „Ungrund“. Dieser ist das Wesen vor aller Dualität, er ist nicht die Identität, sondern die absolute Indifferenz von Realem und Idealem, von beiden Principien der Dualität (ibidem 406 m.), die weder zugleich noch eins in ihm sind (ibidem 408 o.). Indifferenz ist Nichtsein der Gegensätze, sie hat das Prädikat der Prädikatlosigkeit, ohne ein Nichts oder ein Unding zu sein (ibidem 406 u.).

Der Ungrund ist die Liebe, ehe sie Liebe war, ehe denn der Grund und das Existierende als getrennte waren (ibidem 406 o.). Dieser Grund, dem wider der Ungrund zu Grunde liegt, ist etwas Reelles und Wirkliches, er ist nicht Gott absolut betrachtet, er ist Grund seiner Existenz, er ist von Gott unabtrennlich, aber doch von ihm unterschieden, er ist „die Natur in Gott“ (ibidem 357 u., 358 o.). Er geht vor Gott her als sein Grund, aber dieses Vorgehen ist kein zeitliches, noch Priorität des Wesens, denn im absoluten Cirkel ist kein Erstes und Letztes, und das, wodurch das eine gezeugt wird, kann selbst wieder als von ihm gezeugt gedacht werden, keins ist hier das andere, und doch ist es nicht ohne das andere, Gott ist das Prius des Grundes, der Grund ist das Prius Gottes (ibidem 358 u.).

Wir sagten bereits in der Betrachtung über den Gottesbegriff, dafs in dem Satz: Gott mufste schaffen, um sich kennen zu lernen, Schaffen und Erkennen zusammenfallen und dafs das eine weder Grund noch Folge des andern ist. (Seite 55 m.)

Von einem Ungrund werden wir bei HEBBEL nicht reden können. In der angeführten Bemerkung, dafs der Dualismus unsere höchste und letzte Idee sei, fügt er hinzu, dafs wir aufser ihm ganz und gar keine Grundidee haben; Leben und Tod, Krankheit und Gesundheit (was soviel als Gut und Böse bedeutet), Zeit und Ewigkeit können wir uns denken und vorstellen, aber nicht das, was als Gemeinsames, Lösendes, Ver-

söhnendes hinter diesen gespaltenen Zweiheiten liegt (T. I. 230 u.). Die Frage, warum der Riſs, der in der Tragödie allerdings sich schlieſst, überhaupt geschehen sei, wird als nicht zu beantworten bezeichnet (W. X. 36 u.). Die Dualität wird also allerdings aufgelöst und zur Einheit gebracht, aber sie als solche, ihr Hervorbrechen, ist nicht zu begreifen. Darin, daſs Gott als Geist die absolute Identität beider Principien ist, stimmen Schelling und Hebbel überein. Zur befriedigenden Erklärung der Dualität würde Hebbel auch die Adoption eines Ungrundes wenig geholfen haben, denn, wenn Schelling sagt, der Ungrund gehe in zwei gleiche Anfänge, in denen er in jedem gleicherweise, als Ganzes, sein eigenes Wesen sei, auseinander, damit die zwei, die in ihm, als Ungrund, als Indifferenz, nicht zugleich oder eins sein konnten, durch die Liebe eins werden, damit Leben, persönliche Existenz und Liebe sei (Schelling ibidem 408 o.), (die der nach der Selbstoffenbarung von allem unergriffene, über allem als Einheit schwebende Ungrund selbst ist) (ibidem 408 u.), so bleibt immer noch die Frage offen, warum denn die zwei im Ungrund nicht eins sein konnten. Der Zweck der Schöpfung, ihre Notwendigkeit, wird damit noch nicht klar gemacht, und das Problem wird in den Ungrund hinein verschoben, nicht gelöst. Es ist hier an Hebbel's Wort zu erinnern, daſs die Philosophie ihre Aufgabe, die Vereinzelung auf ihre innere Notwendigkeit zurückzuführen, noch nicht gelöst habe (W. X. 34 u.).

Was den Grund betrifft, so werden wir ihn als das bezeichnen, was wir die Idee genannt haben und zwar die Idee, sofern sie noch nicht vermöge des in ihr erwachten Selbstbewuſstseins sich als einheitliche, sittliche Substanz fühlt; es ist jedoch durch das „noch nicht“ keine Priorität in Bezug auf Gott ausgedrückt; eine solche besteht in absoluten Verhältnissen nicht.

Betrachten wir die Dinge, so ist der Begriff des Werdens der einzige ihrer Natur angemessene, aber sie können nicht in Gott werden, da sie toto genere oder unendlich von ihm verschieden sind; sie müssen ihren Grund in dem haben, was in Gott nicht er selbst ist, d. h. in dem, was Grund seiner Existenz ist, also kurz, im Grunde. Uns menschlich näher gebracht, ist der Grund die Sehnsucht, die das ewige Eine empfindet, sich selbst zu gebären. Sie will Gott, d. h. die unergründliche Einheit gebären, und es ist.

insofern sie dies will, in ihr selbst noch nicht die Einheit. Sie ist Wille, in dem kein Verstand ist (ibidem 359 o. m.).[1]

Nach der ewigen That der Selbstoffenbarung ist in der Welt, wie wir sie jetzt erblicken, alles Regel, Ordnung und Form (: alles tritt in den Kreis pantragischer Entwickelung ein), aber im Grunde liegt noch das Regellose, die unbegreifliche Basis der Realität, der nie aufgehende Rest, das, was der Verstand nie auflösen kann, sondern, was ewig im Grunde bleibt (ibidem 359 u., 360 o.). HEBBEL sagt, die Frage, warum der Rifs, der sich in der Tragödie allerdings schliefst, überhaupt geschehen sei, sei nicht zu beantworten (W. X. 36 u.). (Vgl. im Vorliegenden Seite 294 u.)

Entsprechend der Sehnsucht, welche, als der noch dunkle Grund, die erste Regung göttlichen Daseins ist, erzeugt sich in Gott selbst eine reflexieve Vorstellung, durch die (da sie keinen andern Gegenstand haben kann, als Gott) Gott sich selbst in einem Ebenbilde erblickt. Sie ist das Erste, worin Gott, absolut betrachtet, verwirklicht ist, sie ist der in Gott gezeugte Gott selbst, sie ist der „Verstand“, das „Wort“ der Sehnsucht (so, wie man sagt: das Wort des Rätsels).

Wir können dieses Ebenbild Gottes bezeichnen als HEBBEL's Monadenreich, in welchem Gott ganz er selbst ist. Wie in dem den Pantragismus als Norm für HEBBEL's gesammtes Denken behandelnden Teil dieser Untersuchung und zwar in dem Specialabschnitt „Der transcendente Pantragismus“ erörtert worden ist, ist die Hervorbringung des Monadenreiches als gleichzeitig mit der Entlassung desselben zur Natur, d. h. zur Schöpfung, zur Individuation, anzusehen, welche Gleichzeitigkeit besagt, dafs Gott, indem er sich in einem Ebenbilde erblickt, allerdings die Welt schuf, in dieser oder durch diese aber nur sich selbst, d. h. eben sein Ebenbild (das Monadenreich) hervorbringen konnte, was eben nach HEBBEL als tragischer Vorgang anzusehen ist. („Gott mufste schaffen, um sich kennen zu lernen.“) Mit dem Monadenreich ist, wie gesagt, die Schöpfung, die Realität, selbst gesetzt.

Der ewige Geist, der das Wort und die Sehnsucht in sich empfindet, spricht, von der Liebe bewogen, die er selbst ist, das

[1] Der SCHELLING'sche Grund ist die HEBBEL'sche Idee, sofern sie sich sehnt, sich selbst zu gebären, d. h. sich selbst als einheitliche, sittliche Substanz zu fühlen. Diese Idee ist der Grund aller Dinge, sofern dieselben eine ethische Bestimmung **noch nicht** haben.

Wort aus, damit der Verstand freischaffender, allmächtiger Wille werde und in der anfänglich regellosen Natur, als in seinem Element oder Werkzeug, bilde (ibidem 360 u., 361 o.).[1]

Diese Liebe ist der Ungrund, sie wird, sobald im Ungrund die Dualität wird, und verbindet das Existierende (Ideale) mit dem Grund zur Existenz (SCHELLING, ibidem 408 m.). In HEBBEL's Sprache übersetzt, müſste dies etwa heiſsen (wobei wir jedoch vom Ungrund abzusehen haben): Die Liebe, der als ethisches Fluidum nunmehr alles durchströmende Geist Gottes, verbindet die Idee, sofern sie ethisch bestimmte Dinge noch nicht produciert, mit dem Existierenden (Idealen), d. h. mit dem zweckerfüllten Existierenden, das eben nur das Monadenreich (Gottes Ebenbild) darstellen kann, was besagt, daſs die Idee nun nichts Nicht-Zweckerfülltes mehr produciert; der Grund hierfür ist das sich Erkennen der Idee in Gott. Die Liebe fällt also mit diesem Erkennen zusammen. Überhaupt betont HEBBEL die Liebe bei weitem nicht so stark, als SCHELLING und hat eine weniger optimistische Tendenz, als dieser, obwohl man ihn gewiſs nicht als Pessimisten bezeichnen kann. Warum übrigens die Idee, die durch das Erkennen ihrer selbst (in Gott) mit Gott identisch werden muſs und auch wird, nun nichts absolut Vortreffliches produciert, also lauter Monaden, das wird von HEBBEL nicht erklärt; es liegt in dem ewig dunkeln Grunde, in der unbegreiflichen Basis der Realität. Dies hängt damit zusammen, daſs die Tragödie, auf die bei HEBBEL alles hinausläuft, die Vereinzelung, „ohne nach der causa prima zu forschen", als „mit oder ohne Creation unmittelbar gegebenes Faktum" hinnimmt. Die Tragödie läſst den innern Grund der Schuld unenthüllt, weil er unenthüllbar ist, sie löst alle Dissonanzen auf, nur nicht die erste, ursprüngliche, die sie von Anfang an überging (W. X. 36 m.). In den philosophischen Sonetten spricht HEBBEL von dem „nie begriffnen Selbstzerplitterungsdrange", dem das „unerforschte Eins und Alles" folgt (W. VII. 182), worauf schon wiederholt hingewiesen wurde.

Das Wesen der anfänglichen Natur ist der ewige Grund zur Existenz Gottes und es enthält in sich verschlossen das Wesen Gottes als einen „im Dunkel der Tiefe leuchtenden Lebensblick".

---

[1] Dies entspricht den Worten HEBBEL's, daſs Gott das Gewissen der Natur ist und das Schicksal die Silhouette Gottes.

Der Verstand wirkt in der Natur Scheidung der Kräfte. (Es ist zu beachten, dafs der Grund, die Sehnsucht und die anfängliche Natur dasselbe sind.) Durch ihn wird bewirkt, dafs die Sehnsucht (: der Grund) den Lebensblick (: die im Grunde aufzuckende Ahnung des Verstandes) in sich ergreift und sich in sich selbst zu verschliefsen strebt, damit immer ein Grund bleibe. Dadurch, dafs der Verstand, der im Grunde Scheidung der Kräfte und Ordnung bewirkt, im nunmehr Geschiedenen die Einheit des Wesens Gottes hervorhebt, entsteht etwas Begreifliches, Einzelnes, und zwar durch Erweckung, indem eben der Verstand die im geschiedenen Grund verborgene Einheit oder „Idea“ hervorhebt (361 u., 362 o.).

Diese Scheidung der Kräfte ist das, was Hebbel ganz allgemein Erlangen von Form nennt, wie wir auch Form bereits als das harmonische Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen bezeichneten. Auch Schelling sagt, dafs nach der That der Selbstoffenbarung alles Regel, Ordnung und Form sei (Schelling, ibidem 359 u.), d. h. alles wird durch die Scheidung der Kräfte für seine göttliche Bestimmung brauchbar, geeignet und geschickt, der chaotische Zustand wird in seinem dumpfen Streben nach Einheit in eine Verfassung gebracht, die das Erreichen seines Zieles allererst möglich macht. Das Erreichen dieses Zieles ist bei Hebbel absolut notwendig, daher er auch Form den Ausdruck der Notwendigkeit nennt (T. I. 132 u.). Diese Kräfte, sagt Schelling, sind der Stoff, aus dem der Leib konfiguriert wird (Schelling, ibidem 362 o.). Hebbel sagt, dafs der Organismus in der Natur der Form in der Kunst entspreche: Wie der Organismus in der Natur, so ist auch die Form in der Kunst der reinste Ausdruck für jene unbegreifliche, fast eigensinnige Mischung des Zufälligen und Ewigen, aus der das individuelle Leben entspringt (W. XI. 58 u.). Übrigens ist die Einheit bereits die „physiologische Faser“, zu der die Natur in einem „nicht weiter zu verfolgenden Procefs nur durch unendliche Metamorphosen gelangt“ (W. X. 177 m.). Es ist hierauf in der zweiten Abteilung des ersten Teiles („die physiologische Faser als pantragische Einheit“) und im fünften Teil („die innere Form in der Natur“) bereits hingewiesen worden.

Die in jener Scheidung getrennten Kräfte sind der Stoff, aus dem der Leib konfiguriert wird, ihr aus der Tiefe des natürlichen Grundes als ihr Mittelpunkt entstehendes Band ist die Seele. Sie

bleibt unabhängig vom Verstande, weil er sie aus dem von ihm unabhängigen Grunde als Inneres hervorhebt (ibidem 362 o.).

Es war gesagt worden, dafs das Wesen der anfänglichen Natur der ewige Grund zur Existenz Gottes sei und dafs es in sich verschlossen das Wesen Gottes als einen „im Dunkel der Tiefe leuchtenden Lebensblick“ enthalte. Es verschliefst nun, nachdem das „Wort“ ausgesprochen worden ist, sich in sich selbst, indem es den Lebensblick in sich ergreift, „damit immer ein Grund bleibe“. Diese sich so verhaltende Natur, dieser Grund, gebiert nun, um mit Hebbel zu reden, die Basis der ersten, von der Tragödie von vornherein nicht beachteten Dissonanz. An sich ist, nach Schelling's Auffassung, das, was er gebiert, nicht das Böse (das zu Korrigierende), sein Wirken ist nur die Möglichkeit desselben. Der Umstand, dafs die vermöge Gottes sich ihrer selbst bewufste und dadurch mit Gott identische Idee nicht das absolut Vortreffliche hervorbringt, sondern das Unvollkommene, die Basis des Bösen, ist ebenso unklar, als das rätselhafte Bestreben des Grundes, sich mit dem ergriffenen Lichtblick in sich selbst zu verschliefsen, „damit immer ein Grund bleibe“; es wird hier lediglich ex eventu deduciert. Das dunkle, ins Licht zu verklärende Princip und letzteres selbst sind eins in jedem Naturwesen; am intensivsten treten sie im Menschen hervor (Schelling, ibidem 362 u., 363 o.); die durch den Verstand im Grunde bewirkte Scheidung der Kräfte ist in ihm am gründlichsten vollzogen, das innerste Centrum der Natur ans Licht erhoben: zwei Centra sind in ihm, der tiefste Abgrund und der höchste Himmel. Wir sagten dem entsprechend, dafs bei Hebbel die Natur als Durchgangsstufe des Geistes zum Menschen aufgefafst werde, dafs das sich selbst Schmecken der Natur in ihren Geschöpfen (T. II. 228 o.) nichts sei, als unverstandene Korrektur, während der Mensch sich seines Verhältnisses zur Idee eben durch die Correktur bewufst wird; überhaupt ist eine tragische Person zu bezeichnen als Verkörperung eines bestimmten und bewufsten Standpunktes der Idee gegenüber. Im Menschen allein, sagt Schelling, hat Gott die Welt geliebt (Schelling, ibidem 363 m.). Im Aufgehen in Gott erblickt er also etwas Positives, während Hebbel, der weniger optimistisch gesinnt ist, darin mehr etwas Negatives sieht, eine Notwehr gegen die Konsequenzen dunkler Gedanken, die nicht einmal vollständig ist, da das Aussöhnende

nur im Anblick der unumgänglichen Notwendigkeit liegt, und in ihm etwas Bedenkliches immerhin bestehen bleibt.

Die durch den Verstand im Grunde geschiedenen Kräfte sind der Stoff, aus denen der Leib konfiguriert wird, ihr Band ist die Seele. HEBBEL sagt, die Seele sei ein Ausfluſs des Körpers, das Sublimat seiner materiellen Kraftmasse. Die Materie könne sie durch Begattung erzeugen, doch könne sie ohne den Körper fortbestehen. Sie geht von einer „rein geistigen Kraft aus und kehrt zu ihr zurück“ (T. I. 15 o). Vgl. 1. Teil 2. Abt. „Die Seele“. Eines uns schon bekannten Wortes HEBBEL's sei hier noch gedacht. Es frägt sich, ob, wie es einen Trieb zum Eigenwillen und einen Trieb zum Licht giebt, auch von einem solchen zum Grunde gesprochen werden könnte, oder besser, ob ein solcher denkbar und konstruierbar wäre. Die Natur, sagt HEBBEL, kann von zwei Gegensätzen immer nur einen verleihen, der eine in die Existenz getretene sehnt sich beständig nach dem andern im Kern zurück, und, wenn er diesen im Geist wirklich erfassen und sich mit ihm identificieren, wenn die Blume z. B. sich den Vogel wirklich denken könnte, so würde er sich augenblicklich in ihr auflösen, die Blume würde Vogel werden; nun aber würde der Vogel in die Blume zurück wollen, es würde also kein Leben mehr, nur noch ein stetes Um- und Wiedergebären vorhanden sein, eine andere Art von Chaos (T. II. 92 o. m.). Wir kommen hier nahe an die Welt, von der wir in der Betrachtung über den Gottesbegriff sagten, daſs die Idee auch ohne Gott im Stande sein würde, sie hervorzubringen, und die wir als einen abortus der Idee bezeichneten.

Beim Widerstreben der Sehnsucht (: des Grundes) löst sich das allerinnerste Band der Kräfte nur in stufenweise geschehender Entfaltung; umso höher steht ein Wesen, als es das, was in andern noch ungeschieden ist, geschieden enthält. Jedes Wesen hat ein doppeltes Princip in sich; zwischen dem aber, was im Grunde ist und dem, was im Verstande vorgebildet ist, ist ursprüngliche Einheit, und der Schöpfungsproceſs geht auf Verklärung des anfänglich dunkeln Princips ins Licht. Somit ist das dunkle Princip zugleich das, welches ins Licht verklärt wird, und beide sind eins in jedem Naturwesen (ibidem 362 m. u.).

Das aus dem Grunde[1] stammende Princip ist der Eigenwille

---

[1] Aus dem Grunde, aus demjenigen, was in Gott nicht er selbst ist, kommt auch das, was HEBBEL Maſslosigkeit nennt.

der Creatur, der, sofern er noch nicht zur vollkommenen Einheit mit dem Licht (Princip des Verstandes) gekommen ist, blinder Wille ist. (Begierde, Sucht.) Dem Eigenwillen der Creatur steht gegenüber der Verstand als Universalwille, der jenen gebraucht und als Werkzeug sich unterordnet.[1] Im Menschen werden beide allein ein einiges Ganzes; in ihm ist die ganze Macht des finstern Princips und des Lichtes. Der Wille des Menschen ist der in der Tiefe verschlossene göttliche Lebensblick, den Gott ersah, als er den Willen zur Natur faſste[2] (: d. h. zu der durch den Verstand geordneten Natur). Dadurch, daſs das dunkle Princip im Menschen in Licht verklärt wird, geht ein höheres in ihm auf, der Geist, denn der ewige Geist spricht die Einheit oder das Wort (Verstand = Wort d. Sehnsucht) aus in die Natur (: in den Grund). (Wir können den im Menschen aufgehenden Geist als das „Gewissen“ bei Hebbel bezeichnen und das in der Natur waltende Princip des Verstandes, oder besser, sein Resultat, als objektive Schönheit; beide sind bei Hebbel göttlich.) Dieses im Menschen verklärte Princip ist dadurch, daſs der Mensch aus dem Grunde entspringt (creatürlich ist), relativ auf Gott unabhängig, wie auch die Seele vom Verstande aus dem von ihm unabhängigen Grunde als Inneres hervorgehoben wurde.[3] In Gott ist die Identität untrennbar, wäre sie es auch im Menschen, so könnte Gott nicht offenbar werden; was in ihm unzertrennlich ist, ist im Menschen zertrennlich, und dies ist die Möglichkeit des Guten und Bösen (ibidem 364 o.).

Bei Hebbel, der Gott weniger als allumfassendes Princip der Liebe, sondern mehr als universale, intelligente Potenz faſst, war eine Erklärung des Ursprungs des Bösen weniger dringlich. Er fand es als empirisch gegeben vor und frug mehr danach, wie es aus der Welt herauszubringen, als wie es hineingekommen sei; mehr einem Bedürfnis nach Heilung

---

[1] Er ist der Lenker der Hebbel'schen Korrektur.

[2] Man könnte diesen Gedanken weiter führen und mit Hebbel sagen, daſs in dem Augenblicke, in dem wir uns ein Ideal bilden, in Gott der Gedanke entsteht, es zu schaffen (T. I. 15 u.).

[3] Hierdurch vertieft Schelling das Problem der Unvollkommenheit des Irdischen und der Möglichkeit des Bösen in einer von Gott regierten Welt und schafft sich durch seine Unterscheidung zwischen dem Wesen, sofern es existiert, und dem Wesen, sofern es Grund von Existenz ist, dieser gnostischen ὕλη, die Möglichkeit, das vorzeitliche sich selbst Ergreifen des Menschen in einer bestimmten Gestalt einführen zu können.

aller Wunden, nach Trost über die Zerrissenheiten des Daseins entspringt seine Konstruktion des Endes aller Dinge, als dem heiligen Drange nach einer ewigen Seligkeit. „Die Schöpfung," sagt er einmal, „das trostlose Zerfahren des Unbegreiflichen in elende, erbärmliche Creaturen mufs eine traurige Nothwendigkeit gewesen seyn, der nicht auszuweichen war; die unendliche Theilbarkeit ist die gräfslichste aller Ideen und eben sie ist der Grund der Welt" (Br. I. 130 m.). Da seine Anschauungen auf die Tragödie angelegt sind, ist das Böse bei ihm immer als Schuld zu verstehen. Diese ist mit dem Leben selbst gesetzt und notwendig. Da, wo sie nicht als notwendig auftritt, d. h. keine innere Berechtigung hat, was beim puren Bösewicht, der das Böse nur um des Bösen willen thut, der Fall ist, wird sie, als für die Tragödie unbrauchbar, abgewiesen. Im „Trauerspiel in Sicilien" führt er einen derartigen Menschen vor, aber er fafst selbst da das Böse insofern unter dem Gesichtspunkte der Schuld auf, als er korrektive Wirkungen von ihm ausgehen läfst, worüber früher ausführlich gesprochen worden ist. So sehr also, schon wegen des Momentes der Berechtigung, der HEBBEL'sche Schuldbegriff vom Bösen SCHELLING's verschieden ist, so sind doch Ähnlichkeiten vorhanden. Das Moment der Berechtigung, das aus der Überzeugung hergeleitet ist, alles Existierende müsse einen Sinn haben und zur Vernunft führen, wenn das All kein Wahnsinnstraum, keine ungeheuere Raserei sein soll, mufste eher die Frage nach der Überwindung des Bösen, als nach seinem Ursprung anregen.

Wären die im Menschen trennbaren Principien, die in Gott unzertrennlich sind, im Menschen ebenfalls unzertrennlich, so könnte Gott als Geist nicht offenbar werden. HEBBEL sagt, das Böse stehe als Schranke zwischen Gott und dem Menschen, wäre es nicht da, so würden der Mensch und Gott zu eins (T. I. 229 m.). Aus der Tugend, ebensowenig wie aus der Leidenschaft, gehe die Sünde hervor (T. I. 109 u.); Tugend heifst soviel als Übereinstimmung mit der göttlichen Ordnung, woraus wieder folgt, dafs Gott das Böse nicht gewollt hat. Ohne das Böse wäre eine Korrektur undenkbar und ohne diese kann Gott, das Princip der Korrektur, nicht offenbar werden. (Vgl. die Bemerkungen über die Selbstironie Seite 204.)

Strebt der Eigenwille, das als Eigenwille zu sein, was er nur in der Identität mit dem Universalwillen ist, so entsteht das Böse.

Dies stimmt völlig mit HEBBEL überein; bleibt der menschliche Wille im Dienste des Ganzen, so ist er sittlich, löst er sich von diesem los, verselbstständigt er sich, geht er seinen eigenen, individuellen Zwecken nach, erhebt er sich zum Centrum der Welt, so ist er maſslos, unsittlich und schuldig.

Eine Unterscheidung zwischen dem Wesen, sofern es existiert, und dem Wesen, sofern es Grund von Existenz ist, haben wir bei HEBBEL nicht, indessen läſst sich eine Analogie aufstellen. Das aus dem Grunde stammende Princip, so hatte SCHELLING gesagt, ist der Eigenwille der Creatur, der, sofern er noch nicht zur vollkommenen Einheit mit dem Licht gekommen ist, blinder Wille ist (363 o.). Auch bei HEBBEL findet die höchste Erhebung allein im Menschen statt, in ihm begreift die Natur sich selbst als Medium der Korrektur, was so zu verstehen ist, daſs der Mensch durch den Tod begreift, wer er ist, und sich über sein wahres Wesen klar wird. Dieses Erkennen ist ein in stufenweisem Aufsteigen immer vollkommener werdendes. Was aus dem Verstande, dem Lichte, stammt, erkennt oder ahnt sich wenigstens als Glied der Korrektur, was aus dem Grunde stammt, nicht, es ist das Eigenwillige. In Gott ist, als Geist, die absolute Identität beider Principien, in ihm kann alles nur als von vornherein vom göttlichen Zweck erfüllt begriffen werden, welchem gegenüber eine Eigenart gar nicht aufkommen kann; von ihm aus betrachtet ist alles nur Komponente zur Herstellung der göttlichen Einheit, unzertrennlich sind beide Principien in ihm. Kehrt die göttliche Ordnung sich um, wird der göttliche Zweck nicht nur nicht mehr unmittelbar, sondern überhaupt nicht mehr erkannt und an seine Stelle der Eigenwille gesetzt, der Individualzweck, so entsteht das Böse. Die totale Umkehrung besteht darin, daſs, während in der göttlichen Ordnung der Individualwille im Universalwillen aufgeht, im Bösen der Universalwille im Individualwillen aufgehen soll. Bei der Unterscheidung von Wesen, sofern es existiert und sofern es Grund ist, ist das Existierende als das Warum (final) des Grundes, der Grund als das den göttlichen Zweck nicht Erkennende und das Existierende als das ihn Erkennende anzusehen. Aber nicht der Grund als solcher ist, wie noch erörtert werden wird, das Böse, sondern nur der Grund, sofern er den Eigenwillen in das Creatürliche, d. h. ins Nichterkennen sollicitiert.

Bleibt aber der Eigenwille des Menschen als Centralwille im Grunde, so ist der Wille in göttlicher Art und Ordnung. (Das Gute.) (ibidem 365 o. m.). Das Böse ist eine Unordnung der Kräfte (ibidem 381 o.). In der Wurzel seiner Identität betrachtet, ist das Böse das Gute, und das Gute, in der Nichtidentität oder Entzweiung betrachtet, das Böse (ibidem 400 u.).

Das Böse kommt aus der idealen Natur der Creatur, sofern sie von den ewigen Wahrheiten, die im göttlichen Verstande sind, nicht aber von dem Willen Gottes abhängt (ibidem 367 u.).

Bemerkungen, wie „Ich mögte mich nie an Menschen rächen, die mir Übles thun, aber an Gott, der solche Menschen geschaffen hat" (T. II. 147 u.), widersprechen dem zwar scheinbar, sind aber als eine Art Klage darüber zu verstehen, daſs das Ziel der Schöpfung nur auf dem Wege oder durch das Medium des Bösen erreicht werden kann. Es zeigt sich hier wieder der schon angedeutete Unterschied zwischen Schelling und Hebbel: Schelling zeigt, wie das Böse in die Welt kommt, er erklärt, warum die göttliche Einheit verwirrt, der göttliche Zustand getrübt werden muſs. Hebbel findet diesen Zustand heilloser Zerrissenheit vor und zeigt den einzigen Weg, das Böse aus der Welt herauszubringen, er erklärt uns, wie es in einer endlosen Kette von Ursachen und Wirkungen sich ewig weiter erzeugt, und, wenn er uns sagt, daſs jede Schuld ein notwendiges Produkt wieder notwendig bedingter Faktoren ist, so erscheint das Böse doch nur darum als notwendig, weil nach dem trostlosen Zerfahren des Unbegreiflichen in zahllose, erbärmliche Creaturen die Welt nun einmal derartig beschaffen ist, daſs der Trost nur auf dem Wege des Leides, die göttliche Einheit nur durch das Böse erreicht werden kann; ein Umstand, mit dem er keineswegs ausgesöhnt ist. Es zeigt sich dies auch in folgendem Ausspruch: „In der Maaſslosigkeit liegt die Schuld, zugleich aber auch, da das Vereinzelte nur darum maaſslos ist, weil es, als unvollkommen, keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf seine Zerstörung hinarbeiten muſs, die Versöhnung, so weit im Kreise der Kunst danach gefragt werden kann" (W. X. 34 u.). Woher diese Unvollkommenheit kommt, danach fragen wir bei Hebbel umsonst (vgl. Br. N. II. 210 m.).

Nicht aus dem Grunde kommt das Böse, noch ist der Wille des Grundes sein Urheber, denn das Böse kann nur im innersten

Willen des eigenen Herzens entstehen. Die Sollicitation erweckt nur den eigenen Willen (ibidem 399 u.).[1] Auch die Endlichkeit ist für sich selbst nicht das Böse (ibidem 370 o.), es ist der Urgrund zur Existenz, insofern er im erschaffenen Wesen zur Aktualisierung strebt, die höhere Potenz des in der Natur wirkenden Grundes (ibidem 378 o.).

Latent liegt die Schuld im Grunde oder, um mit HEBBEL zu reden, in der Idee selbst, sobald und insofern der göttliche Zweck feststeht. Äußerlich wird, so hatten wir gesagt, der Grund der Schuld in die Individuation geworfen, sofern sie nämlich eine Verselbstständigung, eine Aktualisierung der Schuld im Individuum möglich macht. Die Endlichkeit als solche ist auch bei HEBBEL nicht das Böse, da sich in ihr der göttliche Zustand zeitweise verwirklichen kann.

Das Gegenbild der Sünde oder des Bösen ist die Krankheit, sie ist die durch den Mißbrauch der Freiheit in die Natur gekommene Unordnung. Heilung besteht in der Wiederherstellung des Verhältnisses der Peripherie zum Centrum, der Übergang von Krankheit zur Gesundheit (bei HEBBEL die Korrektur) erfolgt durch Wiederaufnahme des getrennten und einzelnen Lebens in den innern Lichtblick des Wesens, aus welcher Wiederaufnahme die Scheidung Krisis) wieder erfolgt. Krankheit entsteht dadurch, daß das, was seine Freiheit oder sein Leben nur dafür hat, daß es im Ganzen bleibe, für sich zu sein strebt (: Maßlosigkeit). Die Krankheit, wie das Böse, ist nichts Wesenhaftes, ist nur ein Scheinbild des Lebens (ibidem 366).

Den Vergleich der Schuld mit der Krankheit finden wir bei HEBBEL häufig; beide sind auch bei ihm im Grunde dasselbe. Mehrfach weist er darauf hin, daß es zwar kein Mittel gegen den Tod, wohl aber ein solches gegen jede Krankheit geben müsse, denn für die Beseitigung aller „zufälligen Entwickelungs-Störungen" müsse nach dem Grundprincip der Natur gesorgt sein (T. II. 549 m.). Die Sünde ist die Krankheit der Tugend, sie kann diese im Einzelnen ohnmächtig darniederwerfen und ihr Heraustreten in die lebendige Erscheinung unmöglich machen, aber die Tugend vernichten kann sie nicht. „Das Fieber ist nur solange der Mensch ist, den es befiel; die

[1] Dadurch, daß das Nichterkennen des göttlichen Zweckes sich im einzelnen Individuum verselbstständigt, entsteht die Schuld.

Kraft, womit es den Körper bekämpft, saugt es aus dem Körper selbst“ (W. XII. 41 m.). Ebenso T. I. 95 u.

Schon in der ersten Schöpfung wurde das Böse mit erregt und durch das für-sich-Wirken des Grundes zum allgemeinen Princip entwickelt, und so scheint ein natürlicher Hang des Menschen zum Bösen schon dadurch erklärbar, dafs die durch Erweckung des Eigenwillens in der Creatur eingetretene Unordnung der Kräfte sich ihm schon in der Geburt mitteilt[1] (ibidem 381 o.).

In die höchste Einheit ist der Mensch geboren worden, sie, das Centrum, ist das lauterste Wesen alles Willens (ibidem 381 u.), sie ist das Gute. Dieses Centrum aber, dieses lauterste Wesen alles Willens, ist für jeden besondern Willen verzehrendes Feuer, um in ihm leben zu können, mufs der Mensch aller Eigenart absterben und darum ist es ein fast notwendiger Versuch des Menschen, aus diesem Centrum in die Peripherie hinauszutreten, die Angst des Eigenlebens treibt ihn aus dem Centrum. Daher die allgemeine Notwendigkeit der Sünde und des Todes; des Todes, weil aller menschlicher Wille zum Centrum zurückgebracht werden mufs und weil der Tod das Aufgehen in dieses Centrum ist, das Absterben der Eigenart, das Feuer, durch welches aller menschlicher Wille hindurchgehen mufs, um geläutert zu werden (ibidem 381 u.).

Ein Mittel gegen den Tod kann es nach Hebbel nicht geben (T. II. 549 m.), er zeigt dem Menschen, was er ist, im Tode erfährt er, dafs er Glied des Ganzen ist, die Sündengeburt bedingt den Sündentod (T. I. 208 o.). Im Aufgeben der Eigenart, in einer Entindividualisierung gipfelt bei Hebbel das ethische Ziel des Lebens, nur drückt er es etwas konkreter aus als Schelling: Die Idee, mit welcher der Mensch in Einheit und Harmonie gebracht werden soll, ist bei Hebbel allerdings auch das Göttliche, aber er erblickt dieses in der Menschheit, im Ganzen derselben ist es verwirklicht; der Mensch soll in der Menschheit aufgehen, das ist seine göttliche Bestimmung. „Das Gute existirt in der Gattung, das Böse nur in den Individuen“ (T. II. 488 o.). Es hängt dies mit der Tragödie zusammen, in der die Menschheit mit dem grofsen Ziel ihrer Selbsterhaltung und ihres Fortbestehens ein fafslicheres, leichter begreifliches, ethisches Centrum abgiebt, dem alles zustrebt, als

[1] Der innere Grund der Schuld, so hatten wir gesagt, wird äufserlich in die Individuation geworfen.

das „Göttliche“ schlechthin. Der Tod, sagt HEBBEL, ist ein Opfer, das jeder „der Idee“ bringt, wir können dafür setzen: „der Menschheit als Einheit“ (T. II. 287 m.).

Nachdem in der Schöpfung durch Reaktion des Grundes zur Offenbarung das Böse allgemein erregt worden, hat der Mensch sich von Ewigkeit in der Eigenheit und Selbstsucht ergriffen, und alle werden mit dem finstern Princip des Bösen geboren, wenngleich es erst durch Eintreten des Gegensatzes zum Selbstbewufstsein erhoben wird. Dieses ursprüngliche Böse ist in seinem Ursprung eigene That, ursprüngliche Sünde,[1] was von jener nach eingetretener Zerrüttung als Contagium fortgepflanzten Unordnung der Kräfte[2] nicht gesagt werden kann. Nicht Leidenschaften sind das radikale Böse,[3] sondern das Böse, das eigene That, das Geist ist. Der Grund kann das Böse als solches nicht machen und jede Creatur fällt durch eigene Schuld (ibidem 382 o.).

> HEBBEL geht in der Unterscheidung noch etwas weiter: „Man sollte im Dramatischen noch einen Unterschied zwischen Schuld und Natur machen. Das Böse einer ursprünglich edlen, aber verwilderten Natur giebt die Schuld, das ursprünglich in den Charakteren bedingte Böse die Natur“ (T. II. 39 m.).

Hier ist eine kurze Erörterung der Freiheit einzuschalten. Sich ohne alle bewegenden Gründe für A oder — A entscheiden zu können (ibidem 382 m.), ist eine Behauptung, die eine gänzliche Zufälligkeit der einzelnen Handlungen einführt.[4] Zufall aber ist unmöglich, er widerstreitet der Vernunft und der notwendigen Einheit des Ganzen (ibidem 383 o.).[5] Dem Idealismus zufolge ist das intelligible Wesen jedes Dinges und vorzüglich des Menschen aufser allem Causalzusammenhang und aufser aller Zeit und geht allem, was in ihm ist oder wird, als absolute Einheit voran (ibidem 383 u.). Die freie Handlung folgt unmittelbar aus dem Intelligibeln, aber sie ist notwendig bestimmt, also z. B. gut oder böse.

---

[1] Diese ist die eigentliche Mafslosigkeit.

[2] Diese ist die Möglichkeit, die Basis des Bösen.

[3] Aus der Leidenschaft, ebensowenig wie aus der Tugend, geht das Böse hervor (T. I. 109 u.).

[4] Dies ist, wie in der Betrachtung über die Unfreiheit des Willens gezeigt worden ist, auch HEBBEL's Meinung.

[5] Den Zufall fafst HEBBEL nur als Täuschung auf, an sich ist er der Ausdruck des göttlichen Willens, der den sittlichen Geist entbindet.

Auch dies stimmt mit Hebbel überein: „Was einer werden kann, das ist er schon“ (W. I. 242 m.). Er kann ohne die intelligible Freiheit, wie wir gesehen haben, gar nicht auskommen, wenn von Verantwortlichkeit und Versöhnung neben der empirischen Unfreiheit des Willens gesprochen werden soll. Alle Tragik beruht auf dem, was die Menschen sind, hatten wir gesagt. (Vgl. Kuh II. 100 m.)

Die innere Notwendigkeit des Wesens selbst ist Freiheit, das Wesen des Menschen ist seine eigene That. Freiheit und Notwendigkeit sind ein Wesen, das an sich Freiheit, formell Notwendigkeit ist. Das Ich ist (sagt Fichte) seine eigene That; Bewufstsein ist Selbstsetzen, das Ich ist das Selbstsetzen selbst. Das dem Bewufstsein voraus zu setzende Sein ist reales Selbstsetzen, ist Ur- und Grundwollen, die Basis aller Wesenheit. Der Mensch ist in der Schöpfung ein unentschiedenes Wesen, nur er selbst kann sich entscheiden. Diese That der Entscheidung fällt nicht in die Zeit, sie geht dem Leben auch nicht voran (ibidem 385), sondern durch die Zeit hindurch als eine ewige That. Dem Bewufstsein, wie dem Wesen, geht diese That voran, sie macht es (ibidem 386 o. u.) In der ersten Schöpfung hat der Mensch sich in bestimmter Gestalt ergriffen und wird als solcher geboren, indem durch jene That sogar die Art und Beschaffenheit seiner Corporisation bestimmt ist (ibidem 387 m.). (Wir hatten, dem entsprechend, das reine Sein als das Substrat des Leibes und der Thaten bezeichnet.) In dieser That ist die Prädestination zu suchen, nicht in einem absoluten, d. h. völlig grundlosen Ratschlufs Gottes, denn, wie der Mensch hier handelt, so hat er von Ewigkeit und schon im Anfang der Schöpfung gehandelt (ibidem 387 u.). Sein Handeln wird nicht, wie er selbst als sittliches Wesen nicht wird, sondern seiner Natur nach ewig ist (ibidem 388 o.).

Praktischen Ausdruck findet diese Ansicht bei Hebbel in der Bestimmung, dafs eine tragische Person durchaus aus ihrem Charakter handeln, und dafs dieser als das notwendige Produkt der Zeit erscheinen soll, dafs aber zugleich das Moment der Idee zum Charakter gehöre (T. I. 232 o.), d. h. dafs die Person, so abhängig sie auch von ihrer Zeit erscheint, doch in ihren Handlungen frei und autonom ist und ein Bewufstsein ihrer Abhängigkeit von allen Einflüssen nicht hat, also frei aus ihrer eigensten Natur heraus handelt, welche nichts ist, als ihre eigene Freiheit, als die Gestalt, in der sie sich uranfänglich

ergriffen hat. (Ich verweise auf meine Ausführungen über den komischen Charakter in der Betrachtung über die Komödie.) Allerdings spricht Hebbel von einem sittlichen Fortschritt des Individuums, aber dieser ist nur das offenbar Werden seiner uranfänglichen Natur, da jeder Mensch die Erscheinung seiner Monade ist.

Was nun eine Umwendung des Menschen zum Guten betrifft, so liegt der Umstand, daſs er dem guten Geist eine Einwirkung gestattet, schon in der ersten Handlung, durch die er er selbst und kein anderer ist. Zu dieser Umwandlung, zu der er immer einer Hülfe bedarf, fordert ihn die innere Stimme seines bessern Wesens unausgesetzt auf.

Diese innere Stimme entspricht dem Hebbel'schen Gewissen, welches, als *δαιμονιον* in ihm, den Menschen auf sein göttliches Ziel hinweist und zur Harmonie mit dem Universalwillen bringt, ihn also zur Sittlichkeit und damit zur Schönheit führt. Schelling redet dem entsprechend von Verklärung des sittlichen Lebens in Anmut und göttliche Schönheit (Schelling, ibidem 394 o.). Verwandt dem Gewissen ist die Scham, die Hebbel gelegentlich als „innere Gränze gegen die Sünde" (T. I. 205 u.) bezeichnet.

Das in-sich-handeln-Lassen des guten oder bösen Princips ist die Folge der intelligibeln That, hebt also die Freiheit nicht auf ibidem 389 o. m.).

Hebbel hat diesen Gedanken, wenn er, im Anschluſs an den Umstand, daſs Amputierte in den verlorenen Gliedern noch Schmerzen empfinden, der „doppelten Art des Seyns" gedenkt, „des von Anfang an Gewesenen und des Gewordenen". „Bin ich nicht viel mehr in Gewalt des in mir Denkenden, als dieses in meiner Gewalt ist?" (T. I. 36 u., 37 o.). Praktischen Ausdruck findet der Gedanke des in-sich-handeln-Lassens des guten oder bösen Princips in der schon erwähnten Forderung, daſs die Charaktere als notwendig aus ihrer Zeit heraus gewachsene Produkte derselben erscheinen müssen, was dennoch ihre Freiheit nicht aufhebt. Der Gedanke des sich selbst Ergreifens des Menschen in bestimmter Gestalt liegt der Äuſserung über die höhere Identität von Schicksal und Charakter (T. II. 516 u.) zu Grunde.

Nicht der Grund selbst ist das Böse, sondern nur der Grund, sofern er im Partikularwillen zur Aktualisierung strebt, so hatte

SCHELLING gesagt. Die Sollicitation des Grundes erweckt den Eigenwillen aber nur, damit er vom Guten überwältigt und durchdrungen werde (ibidem 399 u., 381 m.), denn ohne aktuierte Selbstheit wäre ein Einschlummern des Guten, kein Leben, und wo nicht Kampf ist, da ist kein Leben; wer keinen Stoff noch Kräfte zum Bösen in sich hat, ist auch zum Guten untüchtig (ibidem 400 o. u.). Nur in seinem Gegenteil kann jedes Wesen offenbar werden, wäre keine Zertrennung der Principien, so könnte die Einheit ihre Allmacht nicht erweisen und die Liebe nicht wirklich werden (ibidem 373 u., 374 o.). (Kraft gegen Kraft, in Gott ist die Ausgleichung, sagt HEBBEL.) Das Böse ist kein Wesen, sondern ein Unwesen, das nur im Gegensatz eine Realität ist, nicht an sich.

Das Böse paſst nach HEBBEL deshalb nicht in die Welt, weil es nicht bleibt, was es ist (T. I. 121 u.). Nur darum ist die Vereinzelung maſslos, weil sie, als unvollkommen, keinen Anspruch auf Dauer hat und auf ihre eigene Zerstörung hinarbeiten muſs. Man sieht hier wieder, wie HEBBEL im Gegensatz zu SCHELLING das Böse als etwas leider Vorhandenes und zu Entfernendes faſst, obwohl er darin, daſs es ins Gute verwandelt werden muſs (ibidem), mit ihm übereinstimmt.

Die absolute Identität aber, der Geist der Liebe, ist darum eher, als das Böse, weil dieses erst im Gegensatz mit ihm erscheinen kann (ibidem 409 u.). Gottes Wille ist, alles zu universalisieren, zur Einheit mit dem Licht zu erheben, oder darin zu erhalten, der Wille des Grundes aber, alles zu partikularisieren, er will die Ungleichheit, damit die Gleichheit sich und ihm selbst empfindlich werde (ibidem 381 m.).

Praktisch angewandt zeigt sich dieser Gedanke bei HEBBEL darin, daſs die Personen als „dualistische Ideenfaktoren“ (W. X. 55 u.) anzusehen sind, als Komponenten, in welche er die Einheit zerfallen läſst, und welche von vornherein darauf angelegt sind, die Einheit herzustellen. (SCHELLING: nur im Gegensatz ist das Böse eine Realität, nicht an sich.)

Gott ist ein Leben, kein Sein, Leben aber ist dem Leiden und Werden preisgegeben, und diesen hat Gott sich freiwillig unterworfen, da er das Licht und die finstre Welt schied, um persönlich zu werden.

Ist die Welt als „Gottes Sündenfall“ anzusehen, so kann man den Weltproceſs als Zurückkommen Gottes zu sich selbst bezeichnen, was in der „Realisierung der Idee“, d. h. der Iden-

tität der Welt mit dem Monadenreich gipfeln würde. Die sittlichen Ideen werden in diesem Sinne von Hebbel als „Diätetik des Universums“ bezeichnet. Der Weltprocefs erscheint so, wie ich in der zweiten Abteilung des ersten Teils (9. „der transcendente Pantragismus“) hervorgehoben habe, als eine ungeheuere Tragödie, die sich aus zahllosen Einzeltragödien, als welche alle Lebens- und Entwickelungsprocesse zu betrachten sind, zusammensetzt.

Nur durch Individuation kommt das Universum zum Selbstgenufs, und darum ist diese ohne Ende (T. II. 246 o.). Gott mufste schaffen, um sich kennen zu lernen, d. h., wie Schelling es ausdrücken würde, „ein Leben werden“, um sein Sein zu begreifen oder bereichert in sich zurückzukehren. In einer mystischen, aber hier verständlichen Betrachtung sagt Hebbel: „Wenn im All einmal Alles Mittelpunkt gewesen ist, ist die Welt am Ende, dann hat das All sich ganz durchgenossen“ (T. II. 76 o.). Ich verweise hierzu auf die vorhergehende eingerückte Bemerkung über das Zurückkommen Gottes zu sich selbst im Weltprocesse. Auch der Satz, dafs der Tod dem Menschen zeigt, was er ist, ist hier zu erwähnen.

Die Endabsicht der Schöpfung ist, dafs das , was nicht für sich sein konnte, für sich sei, indem es aus der Finsternis, als einem von Gott unabhängigen Grunde ins Dasein erhoben wird. Daher die Notwendigkeit der Sünde und des Todes (ibidem 404 m.).

Die Sündengeburt bedingt den Sündentod (T. I. 208 o.). Notwendiges Produkt der Zeit, des Welt- und Menschenzustandes, ist bei Hebbel jede Schuld, und jede Zeit das Produkt jeder vorhergehenden Zeit, alles ist also auf die uranfängliche Trübung des göttlichen Zustandes zurückzuführen und hieraus herzuleiten, aus dem trostlosen Zerfahren in erbärmliche Creaturen, dem „nie begriffnen Selbstzersplitterungsdrange“. Aus ihm folgt notwendig jede weitere Trübung. Eine solche ist das, was Hebbel die Gebrochenheit des Lebens nennt (W. X. 48 m.). Die ursprüngliche Einheit mufs aber, wenn anders das Universum nicht als Wahnsinnstraum erscheinen soll, wieder hergestellt werden, und das geschieht durch den Tod. Die reinste Form dieser Wiederherstellung ist die Tragödie, die universale Versöhnung, der pantragisch in seiner Totalität mit Antecipation seines Resultates angeschaute Weltprocefs.

Das aus dem Grunde (durch den Verstand) erhobene Gute wird zur ewigen Einheit mit dem ursprünglichen Guten[1] (dem Verstande) verbunden (ibidem 405 m.).

Soviel von HEBBEL's Ähnlichkeit mit SCHELLING's Philosophie. Es kommt bei allen diesen Vergleichen weniger darauf an, darzulegen, was in HEBBEL's Lehre den Lehren SCHELLING's, SOLGER's oder HEGEL's entspricht, und in welcher Weise er sich mit ihnen berührt, als vielmehr zu zeigen, wie seine Ansichten vom Geiste der absoluten Philosophie getragen sind.

3. Die Arbeiten von TH. POPPE, ANDREAS ALIŚKIEWICZ, Dr. ALFRED NEUMANN und JOHANNES KRUMM.

Besonders zu erwähnen sind noch die Arbeiten von TH. POPPE (FRIEDRICH HEBBEL und sein Drama. Beiträge zur Poetik. Palaestra VIII. Berlin 1900), ANDREAS ALIŚKIEWICZ (FRIEDRICH HEBBEL's ästhetische Ansichten. Brody 1900), Dr. ALFRED NEUMANN (Aus FRIEDRICH HEBBEL's Werdezeit. Wissenschaftliche Beilage zum Jahresbericht des Königlichen Realgymnasiums in Zittau. Ostern 1899) und JOHANNES KRUMM (FRIEDRICH HEBBEL. Der Genius. Die künstlerische Persönlichkeit. Drama und Tragödie. Drei Studien), welche, wie die vorliegende Untersuchung, HEBBEL's ästhetische bezw. philosophische Ansichten behandeln. Die beiden zuletzt genannten Arbeiten gingen mir während des Druckes zu.

POPPE, auf dessen Schrift ich bereits in dem die innere Form behandelnden Teil eingegangen bin, beschränkt sich auf eine Theorie des poetischen Schaffens, die jedoch den wesentlichen Gehalt der Ansicht HEBBEL's, den metaphysischen Kern, nicht aufdekt, und wendet den der poetischen Thätigkeit eigentümlichen Begleiterscheinungen besondere Aufmerksamkeit und eingehende Betrachtung zu.

ALIŚKIEWICZ giebt eine Zusammenstellung HEBBEL'scher Aphorismen, ohne sie zu erklären, und zwar verschmilzt er sie meistens zu einem fortlaufenden Vortrag, was selbst dem Kenner der Theorie HEBBEL's das Verständnis erschwert. Im übrigen verweist er auf POPPE (4 m.). Der Briefwechsel ist nicht mit benutzt worden (4 u.).

---

[1] Das Göttliche lehnt sich gegen Gott nur darum auf, weil es seines gleichen ist (T. I. 173 u.).

Bemerkenswert und durchaus entsprechend ist die Einteilung des Stoffes:

Kunst und ihre Stellung und Bestimmung.

Auffassung der Kunst und Poesie, Kritik und Ästhetik.

Dichtungsgattungen (speciell das Drama).

Aufgabe und Anlage des Dichters, Schöpfungsprocefs.

Sprache und Stil.

Form und Idee. (Freilich wird nicht gesagt, was unter diesen zu verstehen ist.)

Eine Vertrautheit mit dem System HEBBEL's scheint auch hier nicht angenommen werden zu können, wofür nur einige wenige Beispiele angeführt seien. Ich setze dabei die Kenntnis des HEBBEL'schen Systems voraus.

Der Verfasser sagt: Dem Dichter sind die kleinsten Inkongruenzen zwischen Form und Gehalt peinlich, die Form ist ihm „also“ Ausdruck der Notwendigkeit (10 m.). Dafs die Form Ausdruck der Notwendigkeit ist, beruht auf metaphysischen Erwägungen und hat mit der rein äufserlichen Inkongruenz (z. B. Klaras Fall in „Maria Magdalene“ oder der rein äufserlichen Versöhnungslosigkeit dieser Tragödie) gar nichts zu thun.

Es wird ferner nur die Zukunftstragödie als symbolisch bezeichnet (22 o., 32 m., 11 u.); nach HEBBEL ist aber jede Tragödie symbolisch. Ebenso wird „Maria Magdalene“ im Gegensatz zum „symbolischen Drama“ gestellt (28 u.).

Die höchste symbolische Bedeutung, die HEBBEL seiner „Judith“ zuspricht, beruht nicht darauf, dafs diese Tragödie (sowie auch die „Genoveva“) Versuche HEBBEL's auf dem Gebiete der Tragödie der Zukunft sind (27 u.). Aufserdem wird die „Judith“ keineswegs durch die „Wallungen des Blutes und die Verwirrungen der Sinne“ zu Ende gebracht (27 u.), sondern, wie alle Tragödien HEBBEL's, durch eine transcendente Lösung aller Konflikte. Diese Konflikte nennt HEBBEL unauflöslich, was einmal bedeuten kann, dafs sie eben nur transcendent, in der Idee, in Gott, lösbar sind, oder, dafs der innere Grund der Schuld unenthüllt bleibt, weil er unenthüllbar ist; nicht aber bedeutet unauflöslich, dafs der Ausgang, z. B. beim bürgerlichen Trauerspiel, unversöhnlich sein soll (29 o.). HEBBEL wehrt sich wiederholt heftig gegen die nur vom „trivialen Standpunkt“ aus empfundene Versöhnungslosigkeit der „Maria Magdalene“ und spricht gar noch von einem Gefühl der Befreiung und tiefen Befriedigung, das diese Tragödie vermitteln soll. Was über das Um-

schlagen der Tragödie in die Komödie gesagt wird, erscheint mir nicht zutreffend. Das Kompliment, welches HEBBEL SHAKESPEARE macht, er habe auch in seinen Komödien „das Gesetz erfüllt“, bezieht sich auf SHAKESPEARE's Tragödien und auf seine Komödien, nicht aber auf „solche Mischungen“ (38 o.) von Tragödie und Komödie. CALDERON rangiert übrigens nach HEBBEL tief unter SHAKESPEARE, welcher auch höher gestellt wird, als ARISTOPHANES (35 o.), und den ersten Rang durchweg einnimmt (vgl. 35 m.).

HEBBEL's ablehnendes Urteil über SCHILLER beruht darauf, daſs dieser eine Selbstkorrektur der Menschheit mit übersittlicher Versöhnung in der Idee nicht darbietet, nicht aber auf der Abneigung HEBBEL's gegen die „Reflexion“ in der Poesie (30 u.). Aus demselben Grunde tadelt HEBBEL BAUERNFELD's „Franz von Sickingen“ und nicht deshalb, weil BAUERNFELD seinem Drama „fremdartige Elemente“ einverleibt hat, woraus sich „irgendwo ein Bruch“ ergeben muſs (11 u.). (Vgl. im Vorliegenden Seite 153 u., 154 o.)

In den Bemerkungen über den Dichter und seinen Beruf ist das allerwesentlichste, das transcendente Moment gar nicht beachtet. Der Dichter, heiſst es, wohnt in der Muschel, die der Ocean rollt, „deshalb“ wird sein lebendiges Werk als Perle oder als reiner Krystall bezeichnet (39 o.). Der Ocean deutet lediglich auf die allumfassende, ins transcendente Gebiet greifende Symbolik der Dichtung hin, was damit, daſs eine solche lobend als „Perle“ bezeichnet wird, gar nichts zu thun hat.

Besonders hervorzuheben ist bei Dr. NEUMANN's Untersuchung die überaus glückliche Verwertung von Jugendgedichten HEBBEL's als Belege für den im Dichter lebendigen und wirksamen, romantischen Naturpantheismus. Mit groſser Schärfe werden Ansichten SCHELLING's in diesen Gedichten aufgezeigt, was einen äuſserst bemerkenswerten Beweis dafür giebt, wie früh HEBBEL bezüglich der Grundzüge seiner Weltanschauung mit sich selbst fertig war. Was die Erwerbung dieser Weltanschauung anlangt (8 m. u., 10 m., 14 u.), so habe ich hier die Ansicht ausgesprochen, daſs HEBBEL selbstständig zu ihr gelangt ist. Will man mit NEUMANN von indirekten Einflüssen SCHELLING's (10 m.) reden, so frägt es sich, ob diese indirekten Einflüsse nicht auch, auſser auf SCHELLING, auf die absolute Philosophie (speciell auf HEGEL und SOLGER) und auf ihren unmittelbaren Vorläufer, FICHTE, auszudehnen sind. Es wäre eine genaue Prüfung aller aus der frühesten Zeit vorliegenden Produkte auf ihren philosophischen Gehalt und ihre Verwandtschaft mit den

genannten Philosophen vorzunehmen und auf HEBBEL's Terminologie zu achten, die ja mit dem Beginn der Tagebücher eine grofse Verwandtschaft mit der Terminologie der absoluten Philosophie zeigt. Es ist hierbei aber zu bedenken, dafs jeder ein Kind seiner Zeit ist, den allgemeinen Ideen, die in einer Epoche lebendig sind, wird sich niemand ganz entziehen können. In diesem Sinne ist jeder, bewufst oder unbewufst, beeinflufst und gelangt nicht völlig selbstständig zu seiner Weltanschauung. Hier wäre noch zu unterscheiden zwischen einem reinen Eklektiker und einem Selbstdenker, der auf den Schultern seiner Vorgänger steht. Ich möchte HEBBEL weniger die Rolle eines solchen relativen, als vielmehr die eines absoluten Selbstdenkers zuweisen. So sehr er auch Kind seiner Zeit und sein System aus dem Geiste der Zeitphilosophie hervorgewachsen ist, so ist es doch durchaus originell und, wie NEUMANN treffend bemerkt, nicht durch exaktes Denken, sondern intuitiv durch dichterische Einbildungskraft (6 o.) erworben (vgl. T. I. 9 u., II. 434 u.). Hätte er lediglich gedacht und nicht kontempliert, so hätte ihn das, was ihm später von der Zeitphilosophie bekannt wurde, innehalten und überlegen lassen müssen, aber gerade das intuitive Verfahren erklärt die Schroffheit seines Standpunktes, vermöge welcher er die Gedanken anderer Philosophen weniger prüfte und zergliederte, als vielmehr, wie etwas Selbstverständliches, ohne weiteres und gewissermafsen gefühlsmäfsig, anerkannte oder zurückstiefs. Ich bin darum auch der Meinung, dafs, wenn etwas von den zeittreibenden Ideen in bestimmter Fassung bis nach Wesselburen durchsickerte, dafs es den jungen HEBBEL als einem Fertigen in dem Sinne antraf, dafs er es, als etwas ihm Sympathisches und Konformes, anerkannte und begrüfste oder es als unschmackhafte Kost, die ihm zuwider war, ablehnte, und zwar beides gefühlsmäfsig, denn seine Philosophie war seine Poesie und diese war „seine Seele selbst" (Br. I. 132 u.). Aufserdem ist anzunehmen, dafs HEBBEL auf ausschlaggebende philosophische Einflüsse ebenso dankbar würde hingewiesen haben, wie auf die grofse Anregung und Förderung, die er durch UHLAND erfahren hat.

Dafs der 16- bis 17jährige HEBBEL eine religiöse und christlich-gläubige Vorstellung von der „ausgleichenden Gerechtigkeit im Jenseits" gehabt hat, ist wohl möglich, später ist diese Vorstellung nicht christlich, sondern rein pantragisch, auch das Christentum selbst wird durchaus in diesem Sinne aufgefafst, ja man könnte fast sagen mifsverstanden. Auf den Kern der Schuldfrage wird im

Anschlufs an SCHELLING aufs Deutlichste hingewiesen (15 o.), ebenso auf die Stellung des Dichters zur Natur (9 o., 10 m. u., 11 o.).

Das Wertvollste bleibt, von den hier nicht in Frage kommenden Textsammlungen abgesehen, die äufserst dankenswerte Ausbeutung der Jugendgedichte hinsichtlich ihrer Verwandtschaft mit SCHELLING'schen Gedanken.

Die beiden ersten Studien KRUMM's sind wertvolle Beiträge zur Charakteristik und zum Verständnis der Persönlichkeit HEBBEL's, doch scheinen mir diejenigen metaphysisch-ästhetischen Erwägungen nicht mit genügender Schärfe betont zu sein, vermöge welcher der künstlerische und rein menschliche Teil in dieser Persönlichkeit als zusammenfallend erscheinen.

Bei den mit reichem Citatmaterial ausgestatteten Auseinandersetzungen, die sich an eine eingehende Besprechung der „Agnes Bernauer“ anschliefsen (89 ff.), ist die Herausarbeitung des metaphysischen Grundmotivs in der Selbstkorrektur der Menschheit vernachlässigt. Es ist wohl nicht in erster Linie die Absicht HEBBEL's gewesen, ein zunächst durchaus unglaubwürdiges historisches Faktum (89 u. 90) zur lebendigen psychologischen Wahrheit zu erheben (90 u.) oder, wie HEBBEL selbst es nennt, Charaktere in ihrem psychologischen Räderwerk auseinanderzulegen. Wenn wir nach allen psychologischen Erwägungen über die rein individuell und nicht als „dualistische Ideenfaktoren“ betrachteten Charaktere schliefslich einsehen, warum sie so und nicht anders handelten (99 m.), so haben wir, meines Erachtens, das begriffen, was HEBBEL die rohe, äufsere Notwendigkeit nennt, welche aber in die innere, d. h. die die transcendente Notwendigkeit symbolisierende und die ideelle Handlung in Bewegung setzende, aufgelöst werden soll. Die innere Notwendigkeit und ideelle Handlung werden nicht in erschöpfender Weise dargelegt, wenn auch auf sie hingewiesen wird (117 u., 118 o.). Ideelle Handlung und korrektiver Verlauf werden nicht klar, obwohl auf den Kern des Problems, den HEBBEL selbst aufdeckt (Verhältnis des Individuums zum Staat), zum Teil mit des Dichters eigenen Worten eingegangen wird (105 ff.).

Den „Dualismus des Rechtes“ bespricht der Verfasser im Anschlufs an eine entscheidende Auseinandersetzung HEBBEL's (109 u. ff.), ebenso die tragische Stellung der Individuen zu einander (111 m., 112 o.) und zum Ganzen (112 m., 113, 114 o. m.), wobei wir jedoch nur erfahren, wie diese Verhältnisse äußerlich in die Erscheinung fallen, ohne über ihr inneres Wesen aufgeklärt zu werden. Es wird

ferner ausgesprochen, dafs das Sittliche das im Sinne der Selbsterhaltung des Ganzen Notwendige sei (113 m.), und angedeutet, dafs sich für HEBBEL eine Identificierung der Idee mit der Menschheit (KRUMM sagt dafür „Staat", den er aber treffend als Form des Allgemeinen [105 u.] bezeichnet) nötig macht, allein die äufsere Handlung, die Anekdote, steht überall zu sehr im Vordergrund; sie ist bei HEBBEL immer nur Gewand der ideellen Handlung, eine Chiffernschrift. KRUMM's Ausführungen sind als Untersuchungen über die Kongruenz zwischen ideeller und äufserer Handlung äufserst wertvoll, decken jedoch die ideelle Handlung selbst nicht genügend auf. Wie es dem Dichter gelungen ist, die Thaten seiner Personen psychologisch begreiflich, die Anekdote glaubhaft zu machen, diese Frage taucht erst auf, wenn die erwähnte Kongruenz erörtert werden soll, und HEBBEL's Leistung im psychologischen Motivieren wird erst dann zu bewundern sein, wenn, bei dem Gebundensein an die ideele Handlung, für die Glaubhaftigkeit der Anekdote noch etwas übrig bleibt, was ja in der „Agnes Bernauer" der Fall ist.

In den Betrachtungen über Kunst und Philosophie (117 ff.) wird die Aufgabe der Kunst, im Gegensatze zu derjenigen der Philosophie, im Allgemeinen erörtert. Einseitig ist HEBBEL auch, auch er ist durchaus konstruierender Philosoph und zeigt das deutlichste Bestreben, die Wirklichkeit unter einem Princip zu begreifen (120 m.), wie SCHOPENHAUER. Von den Resten abgesehen, die bei HEBBEL und SCHOPENHAUER (wie beide selbst zugeben) übrig bleiben, waren ihnen beiden ihre Systeme Gefäße, in denen sie den vollen Gehalt der Welt zu fassen glaubten, und wenn ihnen zuweilen Zweifel daran aufstiegen, so war dies bei HEBBEL sicherlich mehr der Fall, als bei SCHOPENHAUER. Der Unterschied ist nur der, dafs wir beim Dichter viel leichter und williger auf das eingehen, was er uns sagen will, als beim Philosophen, wir nehmen seine Prämissen entgegenkommender und weniger skeptisch auf, und sind diese einmal zugegeben, so hat er immer noch leichteres Spiel, als der Philosoph, denn wir schreiben ihm gern einen Überschufs zur Deckung eines Deficits gut und lassen uns von der lebendigen Grofsartigkeit seines Weltbildes, gewifs nicht mit Unrecht, willig gefangen nehmen. Es steht aber, wie mir scheint, in KRUMM's Betrachtungen über Kunst und Philosophie (117 ff.) der Dichter HEBBEL, dem Philosophen HEBBEL gegenüber, sehr im Vordergrunde. Was HEBBEL's eigene Äufserungen über das Verhältnis von Kunst und Philosophie und

die Aufgabe der ersteren anlangt, so sind sie insofern mit Vorsicht zu benutzen, als sie uns zeigen, was er wollte und was er für sich allerdings geleistet hat. Für uns aber ergiebt sich die Aufgabe, zu prüfen, inwieweit er sein Ziel erreicht hat, denn Ziel und thatsächlich Geleistetes sind bei ihm nicht identisch. Hebbel war Theoretiker und Praktiker zugleich, und für ihn fielen Theorie und Praxis zusammen; wir haben beide zu trennen. (Vgl. in der vorliegenden Abhandlung S. 90/1. 294.)

Berichtigungen.

Seite 19 Zeile 9 von oben lies: denn für dann.
„ 36 Anm. 2, Zeile 3 und 4 von unten lies: notwendig für Notwendigkeit.
„ 117 Anm. 1 lies: Robespierre für Robbespierre.
„ 291 Zeile 10 und 11 von oben lies „Herodes und Mariamne“ für „Herodes“ und „Marianne“.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann — Bonn. Verleger: Leopold Voß — Hamburg.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

I. **Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791 bis 1817.** Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt; Großh. Sächs. Archivdirektor. 1891. ℳ 3.50.

II. **Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen".** 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" in Hamburg, von Fritz Winter. 2. Eine Bühnenbearbeitung des „Götz von Berlichingen" nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. 1891. ℳ 2.40.

III. **Der Laufner Don Juan.** Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Herausgegeben von Dr. Richard Maria Werner, k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg. 1891. ℳ 3.—.

IV. **Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas.** Von Jakob Zeidler, Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens. 1891. ℳ 2.80.

V. **Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Paul Harms. 1892. ℳ 2.40.

VI. **Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.** Von Gisbert Freiherrn v. Vincke. 1893. ℳ 5.—.

VII. **Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.** Von Johannes Bolte. 1893. ℳ 5.—.

VIII. **Adam Gottfried Uhlich. — Holländische Komödianten in Hamburg** (1740 und 1741). Von Ferdinand Heitmüller. 1894 ℳ 2.80.

IX. **Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779.** Nach den Quellen von Richard Hodermann. 1894. ℳ 3.50.

X. **Friedrich Wilhelm Gotter.** Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Von Rudolf Schlösser. 1895. ℳ 7.—.

XI. **Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft.** Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Hans Devrient. 1895. ℳ 9.—.

XII. **Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert.** Von Johannes Bolte. 1895. ℳ 7.—.

XIII. **Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767—1779.** Dreizehn Jahre aus der Entwickelung eines deutschen Theaterspielplans. Von Rudolf Schlösser. 1896. ℳ 2.80.

XIV. **Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings.** Von Friedrich Düsel. 1897. ℳ 2.40.

XV. **Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.** Von Hans Oberländer. 1898. ℳ 5.—.

XVI. **Das Ifflandische Rührstück.** Ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik. Von Arthur Stiehler, Dr. phil. 1898. ℳ 3.50.

XVII. **Die Bühnenleitung Aug. Klingemann's in Braunschweig.** Mit einem Anhang: Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Von Heinrich Kopp, Dr. phil. 1901. ℳ 3.—.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

IX.

ZACHARIAS WERNERS „WEIHE DER KRAFT“.
EINE STUDIE ZUR TECHNIK DES DRAMAS.
VON JONAS FRÄNKEL.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1904.

ZACHARIAS WERNERS
WEIHE DER KRAFT.

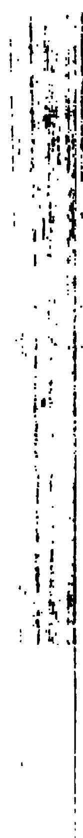
EINE STUDIE ZUR TECHNIK DES DRAMAS.

Von

DR. PHIL. JONAS FRÄNKEL.



HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1904.



HERRN DR. JULIUS LANDMANN
IN BASEL

ZU EIGEN.

Motto:

„WERNERS Talent müßte man vollkommen Gerechtigkeit widerfa lassen, und sodann den unerlaubten brauch rügen, den er davon ma

GOETHE an EICHSTÄDT 18

Vorwort.

Zacharias Werner wird für gewöhnlich als der Hanswurst der deutschen Literatur behandelt. Selbst jene wenigen Literaturgeschichten, die aus erster Hand gearbeitet sind, betrachten ihn fast ausschließlich als den Vater des Schicksalsdramas und gehen über sein sonstiges Schaffen mit bequemem Achselzucken und nichtssagenden Gemeinplätzen hinweg. Und doch hätte man an die Worte Grillparzers denken sollen: „Werner war der Anlage nach bestimmt, der dritte große deutsche Dichter zu sein, er mußte viel dagegen arbeiten, um sein Geburtszeugnis unwahr zu machen.“ Und man hätte ihn, denk' ich, schon eines solchen gewichtigen Urteils wegen als Schaffenden ernster nehmen sollen.

In der vorliegenden Arbeit wird man vielleicht gewissermaßen eine Illustration jenes Grillparzerschen Ausspruches erblicken. Obgleich ursprünglich nicht durch ihn angeregt, möchte sie es in der Tat sein. Nachdem Poppenberg in seiner Schrift über die „Söhne des Thals“ (1893) die Mystik Werners behandelt hat, will die folgende Arbeit das Können des Dichters untersuchen — dasjenige, was vor allem Grillparzer und andern an ihm imponiert hat. Und sie will, indem sie so den Dramatiker in den Vordergrund rückt, Werners Stellung innerhalb des romantischen, beziehungsweise des Dramas des neunzehnten Jahrhunderts festlegen.

Über die Methode meiner Untersuchung kann ich mich kurz fassen. Wir sind zum guten Teil über jene Zeit hinaus,

Viertes Kapitel.

Fünftes Kapitel.

Sechstes Kapitel.

Siebentes Kapitel.

Erstes Kapitel.

Werner, der Dramatiker.

Werners Verhältnis zu seiner Zeit. — Werner und Schiller. — Werners künstlerisch-religiöse Tendenzen. Sein Drama nur ein Mittel zum Zweck. — Das romantische Bühnendrama. — „Die Weihe der Kraft".

Am 9. Mai 1805 starb zu Weimar Friedrich Schiller. Am selben Tage sandte Zacharias Werner an Iffland, den damaligen Leiter des Berliner Nationaltheaters, sein erstes Bühnendrama „Die Brautnacht", die den ersten Teil des „Kreuzes an der Ostsee" bilden sollte.[1]

Es war ein rein äußerliches, zufälliges Zusammentreffen. Aber wir dürfen es doch als einen Hinweis auf die Rolle betrachten, zu der Werner vom Schicksal bestimmt zu sein schien: der Erbe und Nachfolger Schillers. Und das empfand damals Werner selbst — und nicht bloß er, auch andere. Am 12. Mai 1805 schrieb er, ohne eine Ahnung von dem drei Tage zuvor erfolgten Tode Schillers zu haben, an den Kriegs- und Domänenrat Scheffner in Königsberg, er schließe aus der seltsamen Ungeduld, mit der Iffland ihn aufgefordert, er möchte ihm sein Stück geradezu „auf der reitenden Post, unfrankiert" einschicken — er schließe daraus, Iffland habe wohl die Absicht, ihn (Werner) „in betreff des Berliner

[1] Siehe Düntzer, Zwei Bekehrte, S. 64. — In einem Briefe (vom 10. März 1805) an Iffland nennt Werner selbst den ersten Teil seines „Kreuzes an der Ostsee": „den Erstling meiner eigentlich dramatischen Arbeiten". Siehe Teichmanns lit. Nachl. ed. Dingelstedt, S. 305.

Theaters dem doch immer älter werdenden SCHILLER zu substituieren."[1] Und wirklich, der erste Gedanke IFFLANDS nach SCHILLERS Ableben ist, daß er in WERNER einen würdigen Nachfolger des großen Toten besitze. Er schreibt an ihn am 29. Mai, nachdem er das so stürmisch verlangte Manuskript des „Kreuzes an der Ostsee" bereits gelesen: „Ich habe mit Innigkeit das herrliche Werk empfunden, was Ihres Geistes so würdig ist und von neuem mir dartut, daß wir in Ihnen Ersatz für den schmerzlichen Verlust finden, der eben alle Welt beugt."[2]

Und dieser Ton klingt noch sogar durch die bitteren Vorwürfe, die ihm IFFLAND drei Jahre nachher in einem Briefe machte, da er durch die vollständig im „mystischen" Fahrwasser sich bewegende „Wanda" seine großen Hoffnungen getäuscht sah. „Von einem Dichter der Nation — und das muß WERNER, wie er mit den Thalssöhnen begann, wie er mit vier Akten des Luther fortschritt, unfehlbar seyn — von einem Dichter der Nation" ruft er aus, habe man das Recht, das Höchste zu erwarten. „Eine Tragödie von WERNER muß man wie eine Tragödie von SCHILLER aufschlagen und bei jedem Aufschlagen eine Stelle finden, wo das Herz und der Sinn sogleich den Zeigefinger hinführt." Doch: „WERNER verläßt WERNER, um hinab zu TIECK zu gerathen . . ."[3]

Auch ferner Stehende bezeugen es, daß man allgemein von der Bestimmung WERNERS sprach, das Erbe SCHILLERS anzutreten. Wenigstens geht dies aus FRIEDRICH SCHLEGELS Rezension der ersten Cottaschen Ausgabe von GOETHES Werken (in den „Heidelbergischen Jahrbüchern" 1808) hervor, wo SCHLEGEL deutlich genug WERNER die Absicht zuschreibt, „die große Lücke, welche SCHILLERS Verlust auf der deutschen Bühne ließ, auszufüllen."[4]

---

[1] Blätter für literarische Unterhaltung, Jahrg. 1834, S. 1179.

[2] Ebenda S. 1182.

[3] TEICHMANN, a. a. O. S. 324.

[4] Die Rezension abgedruckt im SCHLEGEL-Bande der D. N. L., hrg. von WALZEL. S. 369 ff. — Das Zitat S. 371 f.

Und zu SCHILLER schaut WERNER wirklich, anders als der romantische Kreis in Jena, mit Verehrung empor. Während er um diese Zeit GOETHE, den er ja später als seinen „Helios" vergöttern sollte, noch nicht nahe gekommen zu sein scheint und in den zahlreichen erhaltenen Briefen aus dieser Epoche ihn bezeichnenderweise bloß gelegentlich[1] und nur nebenher, als einen gleichsam für groß geltenden Dichter erwähnt, kommt er auf SCHILLER öfters zurück. Er sieht in SCHILLER den großen dramatischen Dichter. Ihm an Wirkung gleichzukommen, ist sein Wunsch, ist das Ziel, wonach er strebt. Sein Drama „Kreuz an der Ostsee" vergleicht er mehrere Male mit der Wallenstein-Trilogie — ja, er glaubt bereits hier SCHILLER überboten zu haben, denn der erste Teil seiner Doppeltragödie bilde: „1. ungleich mehr ein Ganzes als die Piccolomini, 2. enthalte wenigstens ebensoviel, wo nicht noch mehr Handlung als die Piccolomini."[2] Und bei der Nachricht vom Absterben SCHILLERS entreißt sich ihm die bittere Klage: „Was sagen Sie zu SCHILLERS Tode? Er hat mich wie Blei befallen. Wie kurz ist das Leben! Welcher Posten ist jetzt vacant! Das waren die ersten Eindrücke, deren ich mir bewußt bin. Wieviel hat Jeder, der nur eine Ahnung von deutscher Litteratur hat, dem Koloß zu verdanken! Ich bemitleide die Narren, die auf ihn hohnlächelnd herauf-, nicht herabsehen; zum Letzteren stehen sie zu tief. Was habe ich ihm nicht Alles zu verdanken! Wie weit bin ich hinter ihm! Der Mensch ist 47 Jahre alt geworden und hat acht Meisterstücke hinterlassen. Ich zähle 36½ Jahr und habe 1½ confuse Trauerspiele gemacht. — O Gott! Gott! Unser Wissen und unser Streben ist Stückwerk!!!"[3]

---

[1] So an HITZIG am 22. Februar 1801 (siehe dessen „Lebensabriß F. L. Z. WERNERS", Berlin 1823, S. 13) und an KARL REGIOMONTANUS (s. Bl. f. litt. Unterh., 1827, S. 7).

[2] An IFFLAND (am 10. März 1805), s. TEICHMANN, S. 300. Eine ähnliche Äußerung an SCHEFFNER (Bl. f. l. U., 1834, S. 1174).

[3] An SCHEFFNER (Bl. f. l. U., 1834, S. 1181). — An dieser Stelle sei auch des Epilogs: „Zu SCHILLERS Gedächtnisse" (S. W. I, 127) gedacht,

Doch obgleich sich WERNER dessen bewußt ist, daß er „die rationelle Größe dieses Künstlers"[1] schwerlich je erreichen würde, er will dennoch über SCHILLER hinaus. Für ihn ist die Kunst nur ein Vorhof zu dem Allerheiligsten, denn erst „die Kunst mit ihrer hohen Mutter, der Religion, und mit ihrer Verbündeten, der ächten Liebe"[2] bilden nach ihm zusammen die „Dreieinigkeit" — das Höchste, wonach der Dichter, als der „ächte Religiose", strebt. „Der sogenannte Dichter — läßt er sich einmal vernehmen — ist nichts, ist weniger, als der Schreiber, oder der Canzellist, wenn er sich damit begnügt, in schön gestochenen Sylben seinen Nebenmenschen zu amüsieren."[3] Was WERNER will, ist mehr: eine Pepinière möchte er gründen, eine Verbindung der besseren Geister, die, fußend auf dem Grunde eines geklärten, idealisierten Katholizismus, der Menschheit, die durch den prosaischen nüchternen Protestantismus aller Ideale beraubt worden sei, Erlösung und Heil bringen soll. Zu diesem Zwecke aber, meint er, müßten sich die SCHLEGEL, TIECK und FICHTE mit ihm verbinden. Und so fordert er denn seinen Berliner Freund HITZIG auf, er möchte diese „neuen Kunstmenschen" aufsuchen und ihnen seine Ideen mitteilen. Sollten die aber darauf nicht eingehen wollen, sollten sie so verblendet sein, „die in SCHLEGELS Europa[4] und sonst, angedeutete Idee einer Verbrüderung der Besseren zur Vergöttlichung der Menschheit" dahin zu verstehen, daß diese bloß durch Bücher erreicht werden könne: so möge er sie „tout de bon" versichern, daß „in ganz Königsberg kein Mensch die Genoveva, die Fantasieen über die

den WERNER in Berlin im Jahre 1806 zu einem Deklamatorium der Schauspielerin BETHMANN dichtete und wo er, anknüpfend an SCHILLERS Gedicht: „Worte des Glaubens", die Kunst, das Schöne und Gott als die drei Elemente, die die Religion SCHILLERS ausgemacht haben sollen, bezeichnet.

[1] Ebenda S. 1183.

[2] An HITZIG, a. a. O. S. 46.

[3] Ebenda S. 50.

[4] WERNER hat hier wohl die Ausführungen FRIEDRICH SCHLEGELS im ersten Heft der „Europa" (Reise nach Frankreich) im Auge, die er in seiner Weise auffaßt.

Kunst, die Herzensergießungen, weder liest noch kauft, und daß diese Bücher, die für mich einzig sind, und von denen ich noch Trost auf dem Sterbebette hoffe, hier kaum gekannt werden."[1]

In Anbetracht dieses hohen Ideals ist ihm die Kunst zwar nicht ein Nebending, aber doch nur ein Mittel zum Zweck, — „ein Vehikel", wie er sich ausdrückt. Die Kunst soll in den Dienst seiner Verbrüderungs-Propaganda treten. „Dahin muß Alles wirken — schreibt er an SCHEFFNER[2] — Predigt, Schauspiel, Gedicht, Bild und — That! Könnte ich thun, ich schriebe nicht." Aber vorderhand müsse er noch schreiben. Und so will er denn von der Bühne herab wirken. Zwar stehe es, meint er, mit der Bühne sehr arg, aber die Zeit sei so jämmerlich, daß auch das schlechteste Mittel benutzt werden müsse. Außerdem sei er ja mit dem Bühnenmechanismus von Kindheit an vertraut und glaube daher, daß er hier die beste Gelegenheit finden werde, im Sinne seiner Mission tätig zu sein.[3] Und er gibt sich der Hoffnung hin, daß es ihm mit Hilfe IFFLANDS, wenn er nur diesen Potentaten zum Proselyten seiner Kunstgrundsätze machen könne, gelingen werde, seinen sehnlichsten Wunsch in Erfüllung zu bringen, nämlich: „die Bühne zu dem zu erheben, was sie bei den Griechen wirklich war, ein Propyläum der Religion."[4]

Aus diesen Ausführungen ergibt sich nun — was für die nachfolgende Untersuchung von Wichtigkeit ist —, daß WERNER als der erste unter den Romantikern die romantischen Ideen bewußt auf die Bretter bringen will. Er will das roman-

[1] Bei HITZIG, a. a. O. S. 52f.; vergl. auch: „Der Gesellschafter", Jahrg. 1837, S. 66f. und 73.

[2] Bl. f. l. U., Jahrg. 1884, S. 1387.

[3] WERNERS Vater war Professor der Rhetorik an der Königsberger Universität und als solcher zugleich auch Theaterzensor. Dadurch war es dem Knaben möglich gewesen, fast täglich im Schauspiel zu sein.

[4] Bl. f. l. U., Jahrg. 1884, S. 1179. — Diese Tendenz der WERNERschen Dramen bestätigt übrigens auch WERNERS „Aspasia", Frau VON STAEL, wenn sie vermutet, seine Tragödien wären mehr „le moyen dont il se sert plutôt que le bût qu'il se propose." (De l'Allemagne, Chap. XXIV.)

tische Bühnendrama schaffen, oder — wie er es schon jetzt (1805) vorlaut verrät — er will „der deutschen Bühne ein echtkatholisch gedachtes Stück (die „Jungfrau von Orleans" ist bloß in katholische Form gegossen!) schenken."[1] Freilich, das Wort „echtkatholisch" hier noch im Sinne eines ursprünglichen, geläuterten, in bezug auf die Idee der Gottheit indifferenten Christentums, wie es SCHLEIERMACHER in seinen Reden „Über die Religion" predigte.[2]

TIECK, der ja unter den Romantikern als dramatischer Dichter vor allem in Betracht kommt, strebte nicht nach der Bühne. Er verbannte sie im voraus aus seinen Stücken. Ihm war es in erster Linie darum zu tun, die „romantische Universalpoesie", die „sich in unauflöslichen Mischungen gefällt",[3] die nichts aus ihrem Bereiche ausschließt, die nicht einmal den Begriff einer zügellosen Phantasie zugibt, weil für sie „die schaffende Fantasie zugleich unbedingt frey und gesetzmäßig ist"[4] — diese romantische Universalpoesie auf das Gebiet des Dramas zu verpflanzen. Bei diesem kühnen Experiment konnte und wollte er auf die Bühne, wenigstens auf die bestehende, keine Rücksicht nehmen. WERNER hingegen geht unbedingt auf die Bühne aus. Er will, wie er sich selbst einmal ausdrückt, ein „Mittler zwischen der ätherischen Kunst und der hölzernen Bühne" werden.[5] Durch Schmiegsamkeit und Mäßigung, die seiner Natur eigen sind, glaubt er dieses Band knüpfen zu können. Und er täuschte sich nicht. Seine instinktive Beherrschung der Bühnentechnik kam ihm dabei zu Hilfe. Er hat beim Schaffen die Bühne stets vor Augen, bestrebt sich, ihre Anforderungen möglichst zu erfüllen, ohne aber im geringsten die Ideen, die er predigen

[1] Bl. f. l. U., 1834, S. 1177f.

[2] Über den Einfluß SCHLEIERMACHERS auf WERNER s. Ws. Brief an HITZIG (a. a. O. S. 23); vergl. auch POPPENBERG, Mystik und Romantik in den „Söhnen des Thals", S. 17ff.

[3] A. W. SCHLEGEL, ed. WALZEL, S. 143.

[4] A. W. SCHLEGEL, Berliner Vorlesungen, ed. MINOR, Bd. II, S. 84.

[5] An SCHEFFNER, a. a. O. S. 1179.

will, aufzugeben. Im Gegenteil: er sucht sie durch ein Hinterpförtchen einzuschmuggeln.

Leicht kam ihm allerdings eine solche Verquickung zweier verschiedenen, einander feindlichen Elemente nicht an. Er mußte zuvor zwei Stufen mühselig emporklimmen, bis es ihm endlich gelang, die dritte Stufe und mit ihr den Erfolg zu erreichen. „Die Söhne des Thals" bilden wohl noch die am meisten esoterische Dichtung WERNERS. Eine Aufführung war vorderhand gar nicht denkbar: sie kam erst viel später, im Jahre 1807, aus Interesse für den inzwischen durch die „Weihe der Kraft" berühmt gewordenen Dichter — in einer für diesen nichts weniger als erfreulichen Bearbeitung zustande.[1] „Das Kreuz an der Ostsee" wurde bereits mit der ausgesprochenen Absicht verfaßt, auf dem Berliner Nationaltheater aufgeführt zu werden. Aber IFFLAND, der dem Talente des Dichters höchstes Lob spendete, konnte sich dennoch nicht entschließen, das Stück, in dem das ihm unheimliche „mystische" Element noch allzustark spukte, anzunehmen, und ließ sich nur dazu herbei, dem Verfasser „als einen Beweis der reinen Verehrung der Direktion für Ihr Genie" — wie es in einem Briefe heißt — einen Betrag von 81 Talern auszuzahlen.[2] Erst bei der „Weihe der Kraft" gelang es WERNER, das mystische Element so mit effektvoll-wirksamen Szenen zu verdecken, daß er sich mit diesem Drama die Bühne eroberte und dem Berliner Nationaltheater einen der größten Erfolge unter IFFLANDS Leitung eintrug. Allerdings: der „Religiose" WERNER vermochte der „Weihe der Kraft" nur einen untergeordneten Platz unter seinen Werken einzuräumen. „Dieser Luther" — schreibt er am 11. März

---

[1] Siehe darüber bei POPPENBERG, Mystik und Romantik in den „Söhnen des Thals", S. 76 ff.

[2] Eine gewiß beträchtliche Geschenksumme, wenn man in Erwägung zieht, daß SCHILLER zwei Jahre vorher für seine aufgeführte „Braut von Messina" bloß 103 Taler von IFFLAND erhalten hat. (Siehe Brief an SCHEFFNER, a. a. O. S. 1182 f. sowie „das Verzeichnis der für das königl. Nationaltheater angekauften Manuskripte und Musikalien", bei TEICHMANN, Beilage 3.)

1806 — „soll für die Quartaner das seyn, was die Thalsöhne für die Tertianer in der Religion waren, und das Kreuz an der Ostsee [Werner denkt immer an die beiden Teile!] für die Sekundaner ist. Für die Primaner", fügt er hinzu, „kann ich nicht schreiben, denn die lesen keine Komödien mehr!"[1]

Einen gleich großen Bühnenerfolg hatte kein zweites Drama von Werner zu verzeichnen — mit Ausnahme des „Vierundzwanzigsten Februar", der aber sowohl durch seinen Inhalt als durch seine Komposition (es ist der einzige Einakter!) von den übrigen Werken unseres Dichters so seltsam absticht, daß er eine ganz selbständige Stellung unter ihnen einnimmt. „Die Weihe der Kraft" bildet aber auch zugleich vor Heinrich von Kleist überhaupt das einzige Drama der Romantiker, das mehr als ein literarisches Experiment war, das von der Bühne herab mächtig wirkte. Und darin liegt die große literar-historische Bedeutung des „Martin Luther" — und von diesem Standpunkte aus soll auf den folgenden Blättern die dramatische Technik dieser Dichtung untersucht und so das Geheimnis ihrer Wirkung erklärt werden.

* * *

„Die Weihe der Kraft", so wie sie uns heute vorliegt, kann uns allerdings keinen genauen Begriff davon geben, wie das Stück auf der Berliner Bühne aussah. In welchem Maße Werner zu Konzessionen sich bereit fand, erhellt schon aus dem einen Umstande, daß das Drama in seiner ersten Fassung, in der es ursprünglich aufgeführt werden sollte, mit der Szene auf der Wartburg schloß[2]: mit dem opernhaften Erscheinen der beiden Schutzengel, Elisabeth und Therese. Der Schluß glich also anfangs dem des „Egmont": er enthielt eine Erscheinung, die, mit den Vorgängen der Dichtung eng verknüpft, unter Musikklängen einen Ausblick in die Zukunft gewährte. Doch auf eine Bemerkung des Geh. Kabinets-Rats von Beyme hin, der meinte, „daß nämlich Luther im letzten Akte, nicht auf

[1] Der Gesellschafter, Jahrg. 1837, S. 355.
[2] Siehe Teichmann, a. a. O. S. 307.

der Wartburg schlafend, sondern zu Wittenberg dem Unwesen der Bilderstürmer thätig steuernd, erscheinen, und mit diesem ächt historischen Akte seines glorreichen Lebens das Schauspiel enden müsse"[1] — auf diese Bemerkung hin entschloß sich WERNER sogleich, noch eine lange, an Handlung überreiche Szene von etwa 500 Versen hinzuzudichten. Andererseits aber beklagt er sich in einem Briefe bitter über „die hunderttausend Rücksichten, die bei der Berliner Bühne zwar nicht genommen werden dürften, aber doch genommen werden, um gegen keine einzige Narrheit, Vorurteil, Menschenkaste u. s. w. anzustoßen."[2] Freilich nahm WERNER vieles, was bei der Aufführung fortgelassen worden war, in die 1807 bei SANDER in Berlin erschienene Buchausgabe wieder auf — und es dürften darunter gerade solche Stellen gewesen sein, die für das gegenwärtige Aussehen der Dichtung ausschlaggebend wurden, denn IFFLAND bringt einmal die Angelegenheit nachdrücklich zur Sprache und bedauert lebhaft den Eigensinn des Verfassers: sein Drama habe dabei nicht gewonnen, meint er.[3]

[1] Siehe TEICHMANN, a. a. O. S. 307.

[2] An SCHEFFNER, a. a. O. S. 1344.

[3] Bei TEICHMANN, S. 326. — Herr Oberregisseur MAX GRUBE vom Kgl. Schauspielhaus in Berlin hatte auf mein Ansuchen die Liebenswürdigkeit, Forschungen nach dem Bühnenmanuskript der „Weihe der Kraft" anzustellen, die jedoch nicht von dem gewünschten Erfolg waren. In einer Zuschrift gibt er der Vermutung Ausdruck, das Manuskript sei mit vielen anderen literarischen Schätzen aus damaliger Zeit dem Brande zum Opfer gefallen, welcher das Kgl. Schauspielhaus im Jahre 1817 zerstörte. — Herrn Oberregisseur MAX GRUBE sei hiermit der Dank für seine Mühewaltung ausgesprochen.

Zweites Kapitel.[1]

„Ein echtes Drama ist einem jener großen Gebäude zu vergleichen, die fast ebenso viele Gänge und Zimmer unter als über der Erde haben."
HEBBEL.

Der äußere Bau.

Die „Weihe der Kraft" in der Reihe der WERNERschen Dramen. — Die mystische Idee und ihre Einkleidung. — Die beiden Haupthandlungen und ihr Bau. — Die Nebenhandlungen. — Ihr Verhältnis zum Ganzen. — Der Rahmen des Stückes. — Prologe bei WERNER. — Raum und Zeit. — Die Einheit der Zeit in den WERNERschen Dramen.

Als WERNER an die Konzipierung der „Weihe der Kraft" herantrat, beherrschte er bereits die dramatische Technik im vollsten Maße. Er hatte bis dahin schon drei Dramen verfaßt. Und wenn auch die beiden Teile der Thalssöhne in der Komposition noch ziemlich schwächlich sind und mehr ein lockeres Nebeneinander als ein organisches Ineinander aufweisen, so läßt sich doch schon in den „Kreuzesbrüdern" trotz

---

[1] In diesem wie in den folgenden Kapiteln wurde mit „Auftritt" jeder Wechsel der auf der Bühne versammelten Personen bezeichnet, mit „Szene" dagegen die Reihe aller auf demselben Bühnenort hintereinander folgenden Auftritte, also jede räumliche Einheit. Das Wort „Szene" wird somit im Sinne der SHAKESPEAREschen Dramen gebraucht.

Benutzt wurde für die „Weihe der Kraft" der kritische Text von MINOR (D. N. L., Bd. 151), wobei die zitierten Stellen nach der Verszahl angegeben wurden. Bei den anderen Dramen wird stets die Ausgabe: „Theater von FRIEDR. LUDW. ZACHAR. WERNER", Wien 1818, bey JOH. BAPT. WALLISHAUSSER — und bei den Gedichten die GRIMMsche Gesamtausgabe (S. W. I—III) angeführt.

Poppenberg[1] ein entschieden kräftigeres Herausarbeiten des dramatischen Konfliktes und eine viel größere Konzentration und Bewegung als in den „Templern auf Cypern" konstatieren. Nahm sich doch der Dichter vor, beim zweiten Teile, ehe er an die Arbeit ginge, einen strengen Plan zu entwerfen, was er beim ersten Teil unterlassen hatte.[2] „Das Kreuz an der Ostsee" zeigt, obgleich nur ein Teil eines Ganzen, in technischer Hinsicht bereits einen bedeutenden Fortschritt gegenüber den „Söhnen des Thals" — ja, an einigen Stellen erhebt sich das Stück zur höchsten Wirkung. Man denke nur an die mit virtuoser Kunst aufgebaute 1. Szene des III. Aktes, wo wir auf drei Plätzen der Bühne gleichzeitig drei Vorgänge sich abspielen sehen: im Hintergrunde die Kapelle, in der der Bischof und die Geistlichen den hl. Adalbert um Rettung anflehen; rechts der Wartturm, auf dessen Spitze, nur durch die Stimme vernehmbar, der Wärter, mit dessen Hilfe wir die Schwankungen der außerhalb der Bühne tobenden Schlacht verfolgen können; — und endlich im Vordergrunde ein dritter, auf die mystische Liebe sich beziehender Vorgang: die sich vorbereitende Flucht Malgonas mit dem Spielmann. So viel Fäden zu gleicher Zeit zu spinnen, vermag nur einer, der seine Kunst bereits vollkommen beherrscht.

Werner hatte also, da er an die „Weihe der Kraft" herantrat, die dramatische Schule hinter sich. Zudem war er ja jetzt in Berlin, hatte Gelegenheit, das Theater zu besuchen und stand in intimstem persönlichen Verkehr mit den besten Schauspielerkräften: mit Iffland und mit der Unzelmann.[3] Das mußte auf den ehrgeizigen Dramatiker wirken. Und dann galt es ja jetzt für ihn, sich eine feste Position am Theater zu erobern. So war denn bei der Arbeit an der „Weihe der Kraft" Werners Augenmerk fortwährend auf das Theater, auf das Berliner Theater, gerichtet. Er arbeitete diesmal direkt

---

[1] a. a. O. S. 67.
[2] An Hitzig (s. Lebensabriß, S. 14).
[3] Siehe Düntzer, Zwei Bekehrte, S. 69.

für IFFLAND, wie er gewiß ohne IFFLAND Luther nie zum Vorwurf eines Dramas gemacht hätte.

So entstand dieses Werk, das vor allem in dramatisch-technischer Hinsicht — aber nicht bloß in dieser allein — den Höhepunkt des WERNERschen Schaffens bedeutet.

Zum ersten Mal gelang es hier dem Dichter, einen reichen, weitläufigen Stoff in fünf Akten zu bewältigen.

Das Drama führt einen doppelten Titel: „Martin Luther oder die Weihe der Kraft". Damit wird schon auf die beiden Haupthandlungen hingedeutet, in die das Werk zerfällt. Der Dichter führt uns zuerst den geschichtlichen Reformator in der wichtigsten Epoche seines Lebens vor: in der Zeit des unmittelbaren Kampfes gegen Kirche und Reich; man könnte diesen Teil des Dramas, der den Gang der Geschichte, von einigen durch die Konzentration bedingten poetischen Lizenzen abgesehen, ziemlich getreu schildert, als ein Stück Weltgeschichte, dramatisch dargestellt, bezeichnen.

Die andere Partie, die bereits im I. Akt einsetzt, aber erst von der 2. Szene des IV. Aktes an dominiert, soll uns die „Weihe der Kraft" veranschaulichen. Es ist dies ein Motiv, das WERNER bereits in den „Söhnen des Thals" berührt, aber nicht weiter ausgeführt hat. Astralis ist dort vom „Thal" gesendet, um dem „starken" Robert die Weihe der Kraft zu geben: „Durch Schönheit zu sühnen den Sohn der Kraft!"[1] Was der Dichter darunter versteht, das wird in der 2. Szene des I. Aktes angedeutet und vorher im Prolog auf umständliche Weise berichtet. Luther ward die „Kraft", das Vermögen des Schaffens und Wirkens zuteil. Doch „Kraft" ohne Begleitung eines höheren Prinzips wird zur Dienerin der Selbstsucht und ist als solche dem Untergang geweiht. Damit nun Luther, der von der Gottheit zum höheren Wirken bestimmt worden, den richtigen Pfad auf seinem Lebensgange nicht verliere, wurden ihm drei Schutzengel beigegeben, „daß sonder Weihe nicht die Kraft verbliebe." Diese Schutzengel

[1] „Die Söhne des Thals", I, S. 59.

waren, allegorisch ausgedrückt: Kunst, Glauben und Reinheit, die zusammen das Mysterium der „dreieinigen Liebe" bilden. Durch sie kann Luther sein Werk vollbringen, sein Werk erhält durch sie die Weihe. Sie begleiten ihn und sein Werk: zuerst der Seraph der Reinheit in Gestalt Elisabeths, der Ehefrau des Bürgers Cotta zu Eisenach, die ihn als Studenten in ihr Haus aufnimmt und den göttlichen Keim in ihm entwickelt. Dann der Engel der Kunst als Luthers Famulus Theobald — und schließlich Therese (Theou-rosa) als der dritte Engel, der die Flamme des Glaubens oder die „heilige Minne", wie Werner sich ausdrückt, in Katharina, der späteren Gattin Luthers, unterhält, „daß Luthers Kraft durch sie das Heil gewinne." Somit spielt auch dieser Engel, wenn auch nur indirekt, dem Schicksal Luthers in die Hand.

Die drei Weihe-Engel stehen dem Kraft-Luther zur Seite und treten einander der Reihe nach den Platz ab. Nachdem aber Luther unter diesem Schutz glücklich auf die Höhe seines Lebenswerkes gebracht ist, müssen jene abtreten, und Luthers Werk erhält nun die höchste Weihe in der Person der Katharina, seiner nunmehrigen Lebensbegleiterin, die die Attribute ihrer drei Vorgängerinnen in sich vereinigt und so „das Mysterium dreieiniger Liebe" verkörpert.

Dies die höchst ausgeklügelte mystische „Idee" unseres Dramas in der bei den Romantikern beliebten mythologischen Einkleidung (man denke an die Mythologie im Prolog zu Tiecks „Oktavian", an Klingsohrs Märchen im „Heinrich von Ofterdingen" u. s. w.)[1]

[1] Daß übrigens die diese „Idee" ausmachende Trias von Kunst, Glaube und Reinheit nicht, wie man anzunehmen geneigt wäre, ein Dogma Werners vorstellt, auch nicht etwas Feststehendes ist, daß vielmehr ihr Begriff ziemlich fließend ist und in der Bezeichnung der einzelnen Glieder schwankt, das dürfte die nachstehende Zusammenstellung beweisen.

In der „Weihe der Kraft" haben wir v. 798 die Trias: „Freiheit, Kunst und Liebe" als Inbegriff des Glaubens; v. 2280: „Kraft! Freiheit! Friede!" — und vor dem Reichstag spricht Luther von „Freiheit, Liebe,

Daß dieser mystische Ornat, mit dem Werner die rein geschichtliche Partie seines Werkes umgibt, jeder historischen Grundlage entbehrt, daß die Personen, die im Dienste dieser Mystik auftreten, nicht existiert haben und daß auch seine Katharina von Bora mit Luthers Gemahlin nicht viel Gemeinsames hat, das wußte Werner selbst am besten, und um jeden Vorwurf, der ihm daraus gemacht werden könnte und in der Tat immer gemacht wurde, im voraus abzuweisen, hat er im Prolog seine Ansicht genau präzisiert:

Kraft" (v. 2479). In dem als Epilog zur „Weihe der Kraft" gedachten Sonett: „An die Deutschen" (S. W. I, S. 131f.) spricht Werner von „Kraft, Freiheit, Glauben" als der Trias, die aus seinem Drama herausklinge. Der Idee der „Weihe der Kraft" ähnlich klingt die Trias aus dem Epilog zu der 1. Ausgabe der „Templer auf Cypern" (Berlin, bei Johann Daniel Sander, 1803), wo der Dichter versichert, „daß Glaube, Kunst und Liebe Eins nur sind" (S. 315) — freilich wurde dieser Vers in der umgearbeiteten 2. Ausgabe aus dem Jahre 1807 geändert. Hier lautet er: „Daß Glaube, Kunst und Sehnsucht — Liebe sind!" Man sieht: die einzelnen Begriffe der Wernerschen Religion schwanken — nur hat Werner eine Vorliebe für die Zusammenfassung in einer Trias, die wohl aus der Zeit datieren dürfte, da er Bruder der Freimaurerloge in Warschau war. In den Logen scheint nämlich die Dreizahl besonders beliebt zu sein. Auch Robert d'Orredins, der dazu bestimmt ist, eine neue Gesellschaft zu gründen, muß im II. Teile der „Söhne des Thals", bevor er in die Geheimnisse des Thalbundes eingeweiht wird, sich durch die „Becher der Stärke, Schönheit und Weisheit" auf das Mysterium vorbereiten — diese sollen aber nach Poppenberg (a. a. O. S. 40, Anmerkung) ein typisches Requisit aller Geheimgesellschaften bilden (wisdom, beauty, strength der Loge). Übrigens kommt diese Vorliebe bei Werner auch noch später zum Vorschein, so, wenn er etwa in dem aus drei Sonetten bestehenden Zyklus vom November 1812, betitelt: „Am Schlusse meines 44. Lebensjahres. An meine Brüder und Schwestern" (S. W. II, S. 74f.), als das, was er nunmehr begehre, „die Drei" bezeichnet: „Ordnung, Stille, Wärme!" und in der „Weihe der Unkraft" seiner sündigen „Komposition der Liebe von Kraft und Zartheit" die Trias aus dem 13. Kap. der ersten Epistel St. Pauli an die Korinther entgegenstellt: „Glaube, Hoffnung, Liebe" (s. „Weihe der Unkraft", Werners Anmerkung zu v. 40). — Zum Schluß sei hier noch auf eine Parallele bei Heine hingewiesen: „Glaube, Freiheit, Minne sei deine Dreiheit!" (An Jean Baptiste Rousseau, Werke hrsg. von Elster, Bd. II, S. 59).

„Sei in der Chronik nichts davon zu lesen,
Nicht ihr, dem Ruf des Innern muß ich dienen;
Was im Gemüt gelebt, ist dagewesen!“[1]

* * *

Halten wir nun die beiden Teile nebeneinander und betrachten wir, in welchem Verhältnis sie zu einander stehen und wie sie in den Bau des ganzen Dramas eingefügt sind.

Obgleich der Dichter bereits im Titel angedeutet hat, daß die beiden Handlungen gleichwertig sind, nimmt doch die geschichtliche Handlung den weitaus größeren Raum ein. Bis über den Höhepunkt des Dramas hinaus dominiert die Luther-Handlung, die ersten drei Akte und die 1. Szene des IV. Aktes gehören ihr fast ausschließlich. Die andere, die mystische Handlung geht nicht parallel mit ihr: sie wird bloß vorbereitet und tritt dann, nachdem sie bis zum erregenden Moment gediehen ist, ganz zurück, um erst in der zweiten Hälfte des IV. Aktes wieder auf den Plan zu treten und mit der Luther-Handlung sich zu vereinigen.

Die geschichtliche oder Luther-Handlung hat im ersten Akt ihre Exposition. Die ganze 1. Szene ist ihr ausschließlich gewidmet. Zuerst bekommen wir in dem Chorgesang der Bergleute den stimmenden Akkord. Der allegorische Gehalt dieses Chorgesanges mit dem Refrain: „Wir fördern es herauf — das blinkende Erz — wir fördern es herauf!“ gibt den Sinn des Lutherschen Werkes wieder.[2] Auch Luther will, wie er es später seinem Vater in Bergmannssprache erklärt, aus einem verschütteten Schacht das blinkende Erz der wahren Lehre wieder ans Tageslicht fördern. Dem Dichter mag hier die Ouvertüre aus dem Schillerschen Tell vorgeschwebt haben, durch die wir ebenfalls gleich in die Stimmung des Stückes,

[1] Siehe „Weihe der Kraft“, Prolog, v. 180. — Vergl. hierzu die ähnlichen Worte Schillers bei einer ähnlichen Gelegenheit: „Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben.“ (Das Mädchen von Orleans.)

[2] Vergl. Reuschel, Geschichte des Bergmanns von Falun in den Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte von Max Koch, Bd. 3, Heft 1, S. 2.

die Stimmung des schweizerischen Milieus versetzt werden. — An den Chorgesang schließt sich unmittelbar die Exposition an. Der Dichter weiht uns durch die Worte der streitenden Bergleute in die Sachlage ein. Es ist dies eine ähnliche Art der Exposition, wie sie Werner schon in seinen früheren Dramen geübt hat. Er läßt in der ersten Szene Personen auftreten, die außerhalb der eigentlichen Handlung stehen. Im I. Teil der „Söhne des Thals" sind es Bauhandwerker, die an der neuen Sakristei arbeiten und die im weiteren Verlauf des des Stückes gänzlich verschwinden. Im „Kreuz an der Ostsee" sind es Fischer, die an der Küste Bernstein einfangen. Und in unserem Drama Bergleute bei ihrer Arbeit. Eine solche Gruppe unterhält sich über den Helden, als den Mittelpunkt der späteren Handlung: in den „Söhnen des Thals" ist die Rede vom Großmeister Jakob Molay, in der „Weihe der Kraft" von Luther. Dadurch gewinnt der Dichter viel. Denn wenn hierauf die mit der Handlung im engeren Zusammenhang stehenden Personen auftreten, so hat er bereits ein Stück der Exposition hinter sich. Wir denken dabei an den Anfang von „Romeo und Julia", wo wir durch die Sticheleien der feindlichen Dienerschaft in die allgemeine Lage eingeweiht werden, noch bevor Tybald und Benvolio, die Vertreter der beiden Häuser, auf der Bühne erscheinen. Und bei Shakespeare wie bei Werner wird zu diesem Zwecke eine größere Anzahl von Personen verwendet. Auch an Egmont wird man gemahnt, wo die Exposition des Stückes mit einer Volksszene einsetzt.

Gegenüber den „Söhnen des Thals" und dem „Kreuz an der Ostsee" bedeutet die Einführung in der „Weihe der Kraft" einen Fortschritt. In den „Söhnen des Thals" haben wir eine kurze ruhige Unterredung des Handwerkers Claus mit seinem Weibe — es liegt noch etwas vom epischem Element darin. Der Anfang des „Kreuzes an der Ostsee" bringt eine religiöse Zeremonie, die die Absichtlichkeit der Exposition verdecken soll.[1] In der „Weihe der Kraft" hingegen erhalten wir eine

[1] Ähnliches in der „Braut von Messina" und im „Hamlet", Krönungsszene (I, 2).

Aktion auf der Bühne, einen Streit der verschiedenen Parteien — und auch in dieser Hinsicht zeigt dieser Teil der Exposition seine Verwandtschaft mit der Eingangsszene zu „Romeo und Julia“. Allerdings nimmt auch unsre Szene auf dem Höhepunkt in der Erzählung Huberts epischen Charakter an, um aber gleich wieder durch das Erscheinen des vierten Bergmanns in Bewegung überzugehen.

Die Exposition wird in der nächsten Szene fortgesetzt. Auch hier wird sie aber in dramatische Handlung aufgelöst, indem die Rede des Franz von Wildeneck, die vor allem der Exposition dient, zugleich seine Werbung um Katharinas Hand enthält. Und schon am Schluß dieser Szene wird der erste Schritt der eigentlichen Luther-Handlung angekündigt: in dem Toben der den Reformator erwartenden Menge, deren Rufe auf die Bühne dringen. Die dritte Szene bringt uns dann wirklich das erregende Moment, das um so stärker wirkt, als es unmittelbar vor Aktschluß eintritt und mit einem sichtbaren Vorgang: der Verbrennung der Bullen, zusammenfällt.

Doch die so mächtig am Schluß des I. Aktes einsetzende Handlung gerät jetzt ins Stocken. Wie Schiller im zweiten Akt der „Piccolomini“, in der Questenberg-Szene, die früheren Schicksale Wallensteins nachholt, so bekommen wir auch in der „Weihe der Kraft“ in der ersten Hälfte des II. Aktes eine umständliche Schilderung von Luthers bisherigem Leben. Doch auch dieser Teil der Exposition verliert sich nicht ins Epische — im Gegenteil, er entbehrt trotz seiner Breite nicht des dramatischen Interesses, da es Werner verstanden hat, alle Personen an dem Gespräche teilnehmen zu lassen, und nie einer Person eine längere Rede in den Mund legt. Und wie im „Wallenstein“ am Schluß der Questenberg-Szene die Erhebung der Generale für ihren Feldherrn zustande kommt, so nimmt auch hier die Handlung, die während des Verlaufes der breit ausgesponnenen Szene stillgestanden, am Schluß eine mächtige Steigerung: Luther beschließt ungeachtet der Gefahren, die ihn bedrohen, nach Worms zum Reichstag zu ziehen.

Eine weitere Steigerung der Handlung haben wir dann im III. Akte: Luther erscheint in Worms. In der ersten Szene sind wir Zeugen des sich über Luthers Haupt zusammenballenden Gewitters; aber trotz der Bitten seiner Freunde, er möchte widerrufen, bleibt Luther tapfer und standhaft. Die nächste Szene: Luther mit seiner Schar, die vorbeiziehenden Gegner musternd, leitet bereits hinüber zum Höhepunkt im IV. Akte, der uns Luther vor der Reichsversammlung zeigt. Durch seine Rede besiegt er die Feinde. Kurz vor dem Höhepunkte stellt sich noch ein retardierendes Moment ein: mit einer Stimme mehr soll Luther verdammt werden. Aber gleich hellt sich die Situation wieder auf, und Luther wird befreit. Und nun, nachdem die Handlung auf diese Weise den Höhepunkt erreicht hat, stellt sich auch der Umschwung unmittelbar ein: der Kaiser, der eben erst als Retter des Reformators bejubelt wurde, spricht über Luther die Reichsacht aus.

Bis hierher ging die geschichtliche Luther-Handlung ungestört ihre Bahn. In der nächsten Szene trifft sie indessen mit der andern Handlung zusammen und verflicht sich mit ihr. Verfolgen wir nunmehr den Weg, den inzwischen diese, die **mystische oder Katharina-Handlung**, zurückgelegt hat.

Der Raum, der ihr in den viertehalb Akten zugemessen ward, ist knapp. Wir bekommen hier nicht eine so ausführliche Exposition, wie sie Luther zugefallen ist. Bis zu dem Momente, wo die beiden Handlungen ineinander greifen, gehören der Katharina-Handlung ausschließlich nur die Szenen I, 2 und II, 2. Zwischen diese beiden Szenen, in denen die Katharina-Handlung als parallele Nebenhandlung einherläuft, fällt die dritte Szene des I. Aktes (Bullenverbrennung), wo sich die beiden Handlungen für einen Augenblick berühren.

In der 2. Szene des I. Aktes, die im Augustiner-Nonnenkloster zu Wittenberg spielt, hat die Katharina-Handlung ihre Exposition. Das Miserere, mit dem der Nonnenchor diese Szene eröffnet, können wir als ein Parallelmotiv zum Bergmannschor hinnehmen. Haben wir den wie die Zuversicht selbst

hellen Refrain des Bergmannchors als stimmenden Akkord für die Luther-Handlung bezeichnet, so dürfen wir in der flehend-frommen Weise dieses Hymnus den stimmenden Akkord für die „mystische" Partie erblicken. Die Exposition, die nur auf diese eine Szene beschränkt ist, zerfällt in drei Teile. Im ersten Teil hat die Exposition gänzlich die Form einer Aktion angenommen: wir sind Zeugen der Aufhebung des Stiftes und bekommen bei dieser Gelegenheit eine Gegenüberstellung Katharinas mit dem Kreise, dem sie bisher angehört. Die Exposition spinnt sich dann weiter in der Unterredung Katharinas mit Franz — nur daß dieser Auftritt allerdings für die Exposition der Luther-Handlung ebensoviel bedeutet wie für die der Katharina-Handlung. Nach Franzens Abgang endlich geht die Exposition in ihrem letzten Teile in eine Autocharakteristik der Katharina über. Und in dieser Selbstcharakteristik zeigt sich Katharina genugsam vorbereitet, um das zu erleben, was ihr in der folgenden Szene wirklich begegnet. Sie tritt Luther gegenüber und erkennt in ihm ihr „Urbild". Das ist das erregende Moment. Und wie das erregende Moment in der Luther-Handlung dadurch, daß es mit einem sichtbaren Vorgang auf der Bühne verbunden war, um so mächtiger hervortrat, so hebt sich auch bei Katharina das erregende Moment hervor, indem es als effektvoller Kontrast wirkt: eben als Katharina in den heftigsten Worten gegen den Ketzer predigt und den Fluch über ihn ausspricht, muß sie erkennen, daß gerade er der seit Ewigkeiten bestimmte Gegenstand ihrer Liebe ist.

Die erregenden Momente der beiden Handlungen stehen hier unmittelbar nebeneinander. Die beiden Handlungen nähern sich hier für einen Augenblick, um gleich wieder nach verschiedenen Seiten auseinanderzugehen. Die eine Handlung, als deren Vertreterin Katharina erscheint, hinterläßt in der andern gar keine Spur, während die Luther-Handlung das erregende Moment in die Katharina-Handlung hineingetragen hat.

In der einen Szene, die der Katharina-Handlung vorläufig

noch zur Verfügung steht, sehen wir die Heldin bereits unter der Wirkung des „tragischen Gifts“ — um einen Terminus von FREYTAG zu gebrauchen. Jetzt weiß sie, daß sie Luther liebt. Und so folgt sie ihm denn, als Pilgerin verkleidet, nach Worms. Das ist die entscheidende Stufe, die zu dem später Folgenden hinüberleitet. Der Dichter läßt Katharina noch einmal in Worms auftauchen (Szene 2, Akt III.), ohne daß sie aber irgendwie in die Begebenheiten eingriffe. Die Katharina-Handlung tritt nach dem zweiten Akt in den Hintergrund und verliert sich vollständig während des ganzen folgenden und während der ersten Hälfte des vierten Aktes.

Wenn die beiden Handlungen in der 2. Szene des IV. Aktes zusammentreffen, so geschieht dies nicht, damit sie nun Hand in Hand weiter schreiten. Sie verbinden sich bloß zu einer Episodenszene, die WERNER allerdings ihres „mystischen“ Gehaltes wegen wichtig schien, die aber doch für den weiteren Verlauf des Dramas und für das gegenseitige Verhältnis der beiden Handlungen nur von nebensächlicher Bedeutung ist. Es kommt hier noch nicht zu einer Annäherung zwischen Luther und Katharina. Und so trennen sich denn die Handlungen wieder, nachdem sie bloß für die Nebenpersonen der beiden Gruppen, Theobald und Therese, eine Entscheidung gebracht haben. Indessen ist der Schluß dieser Szene für die Luther-Handlung wichtig. Er bringt ihr, die nach dem Höhepunkte und dem unmittelbar daran angeschlossenen ersten Momente des Umschwungs, dem „tragischen Momente“, nunmehr im Sinken begriffen ist, einen bedeutenden Anstoß: Luther wird gefangen genommen. Und nun folgen rasch nacheinander, nur durch die der Katharina-Handlung zu Gute kommende Kirchenszene unterbrochen, die übrigen Momente: Luther verläßt die Wartburg, er erscheint unter den Bilderstürmern. Hier erfolgt die endliche Entscheidung des Stückes, nachdem noch unmittelbar vor dem Schluß die beiden Handlungen zusammengestoßen sind. Jetzt zum erstenmal verflechten sie sich eng miteinander und führen erst dadurch die Entscheidung herbei. Im Augenblicke, da alles über

Luthers Haupt zusammenzustürzen scheint, da auch sein ihm von der Gottheit beigegebener Schutzengel in Gestalt Theobalds ihn verläßt, erscheint ihm an dessen Stelle Katharina, und durch sie erlangt sein Werk nunmehr die endgiltige Weihe.

Man denkt hier an den ähnlichen Schlußakt in Kleists „Prinzen von Homburg". Auch im Prinzen von Homburg kommt am Schluß ein plötzlicher Umschlag. Eben da der Prinz auf den Richtplatz gebracht wird und den Tod erwartet und eine Rettung nicht mehr möglich erscheint, blüht ihm neues Leben auf.

* * *

Neben den beiden Haupthandlungen laufen, sie bald berührend, bald ihre eigenen Wege gehend, zwei Nebenhandlungen.

Die erste Nebenhandlung hat die Liebe des Franz von Wildeneck zum Gegenstand. Er bittet um Katharinas Hand, sie weist ihn ab — er bleibt an ihrer Seite und geleitet sie nach Worms. Als er aber gewahr wird, daß Katharinas Herz Luthern gehört, wird er, der bisherige Freund und Vertraute Luthers, dessen grimmigster Feind und stellt sich an die Spitze der Bilderstürmer. Diese Nebenhandlung wird in engen Grenzen gehalten, sie schwillt nie auf Kosten der Haupthandlung an. Die Figur Franzens wird übrigens dadurch, daß dieser Luthers Intimus ist, zu einem wichtigen technischen Requisit für den Dichter, der durch ihn die Fäden zwischen den beiden Hauptgruppen unterhält. Er berichtet der Katharina über Luther, er bringt ihr die Kunde, Luther stehe im Begriff nach Worms zu ziehen, er führt sie endlich in die Nähe Luthers. Und durch ihn ist es dem Dichter schließlich auch möglich geworden, die Bilderstürmerszene, die der Kabinetsrat von Beyme in dem Stück zu sehen wünschte, nachträglich geschickt in das Drama einzuflechten. Der verschmähte Franz wurde nämlich unter die Bilderstürmer gebracht, und dieser Schritt mit seiner Raserei, die sich jetzt gegen alles Schöne wende, motiviert.

Es sind also mehr im Dienste der Haupthandlung stehende, als selbständige Vorgänge, die wir hier haben.

Anders bei der zweiten Nebenhandlung, die freilich in ihrem Hauptteil die Gestalt einer Situationsszene annimmt. Von eigentlicher Handlung verspüren wir hier nur wenig, dafür sind es aber mystische Gestalten, die auftreten — und da dürfen wir dem Dichter nichts dreinreden. Denn was den irdischen Gesetzen nicht unterliegt, braucht sich um so weniger den Gesetzen der richtigen Motivierung u. s. w. zu fügen. Die beiden Schutzengel Luthers und Katharinas, Theobald und Therese, stellen in der 2. Szene des IV. Aktes eine parallele Erscheinung zu der Liebe ihrer Schützlinge vor. Und nur hierin liegt ihre dramatische Berechtigung vom Standpunkt des äußeren Baus des Stückes. Wie Luther und Katharina, erkennen auch die beiden Engel einander gleich im ersten Augenblick. Während aber jene die Erfüllung ihrer Liebe bei Lebzeiten finden, müssen diese, kaum daß sie einander kennen gelernt haben, sterben, wie Warmio und Malgona im „Kreuz an der Ostsee", wie Attila und Honoria und die anderen Wernerschen heiligen Liebespaare.

Der Dichter wollte jedoch diese beiden Gestalten nicht bloß als Pendants zu der Haupthandlung, nicht bloß als Vertreter seiner heiligen Liebe, sondern vor allem symbolisch aufgefaßt wissen.[1] Danach deuten Theobald und Therese,

[1] Siehe Teichmann, S. 310 (Briefwechsel Nr. 97). — Es erscheint mir übrigens ausgeschlossen, dafs dieser Brief an Dalberg, den Kurfürsten, gerichtet wäre, wie Minor (D. N. L., Bd. 151, S. 98, Anmerkung) angibt und Degenhart (Beiträge zur Charakteristik des Stils in Z. Ws. Dramen, Eichstätt 1900, S. 37) nach Minor wiederholt. Schon innere Gründe sprechen überzeugend dagegen. Noch schlagender jedoch beweisen es äußere Kennzeichen. Der Brief trägt bei Teichmann die Überschrift: „Z. Werner an den Grafen **". Dalberg hatte aber nicht den Titel eines Grafen. Abgesehen davon: wie käme denn ein für Dalberg bestimmter Brief unter die offiziellen Akten des Berliner Hoftheaters? Der Brief ist, wie Düntzer (Zwei Bekehrte, S. 79) richtig vermutet hat, zweifellos an den späteren Leiter des Hoftheaters, Grafen von Brühl

und vor allem ihr Duett in der 2. Szene des IV. Aktes, auf das wechselseitige Verhältnis des Glaubens und der Kunst, der beiden Hauptmomente der WERNERschen Religion. Kunst und Glauben wären Luthers Begleiter gewesen. Sie hätten die Sonne der Erkenntnis vorbereitet. Indem der Dichter die Beiden untergehen ließ, wollte er auf das traurige Schicksal hinweisen, das Kunst und Glauben durch die tumultuarischen Zeiten der Bilderstürmerei, des dreißigjährigen Krieges, aber auch durch den Rationalismus, den die Reformation in ihrem Gefolge brachte, erlitten haben. —

Es muß auffallen, daß die beiden Nebenhandlungen, vor allem die Theobald-Therese-Handlung, die in der ersten Hälfte des Dramas entweder kaum angedeutet waren oder nur im Hintergrunde sich abspielten, im Augenblicke, wo der Höhepunkt des Stückes erreicht ist, in den Vordergrund treten und von nun an beinahe bis zum Schluß dominieren. Doch diese technische Schwäche hängt mit dem Umschwung zusammen, der in der „Weihe der Kraft" nach der Reichstagsszene eintritt und der es bewirkt, daß das, was nunmehr folgt, von dem bisherigen so augenfällig absticht. Die dreieinhalb Akte (bis zum Schluß der Reichstagszene) zeigten uns Luther im Gegensatz zu der Welt seiner Feinde. Wir konnten seinen Kampf wider diese bis zum entscheidenden Punkte verfolgen, wo er zwar als Sieger hervorgeht, aber gleichzeitig dazu verdammt wird, sich vor den Augen seiner Widersacher zu flüchten und ein tatenloses Leben zu fristen. Dies alles konnte uns von dem Dichter menschlich nahegebracht werden.

(1815—1828), gerichtet und dürfte aus der Zeit der Vorbereitung zur Aufführung der „Weihe der Kraft" herrühren. Zu Graf BRÜHL, der den Theaterkreisen sehr nahe stand (s. TEICHMANN, S. 105ff.), und zu dessen Frau trat WERNER während seines Berliner Aufenthaltes in enge Beziehungen. Von der Intervention der Gräfin bei der Aufführung des „Martin Luther" spricht IFFLAND (s. TEICHMANN, S. 326). Ein Sonett WERNERS „An Carl Graf von Brühl" aus dem Jahre 1806 findet man S. W., I, S. 130.

Es waren Menschen, die bisher auftraten, Menschen mit ihren Leidenschaften und ihrem mannigfaltigen Streben. Nun aber kommt der kritische Augenblick, der vielleicht in keinem andern Drama von Werner so kritisch und verhängnisvoll wirkt, wie hier. Denn während in den sonstigen Dramen die Tendenz unsres Dichters von Anfang an treibend mitwirkt und die „mystischen“ Elemente mit der Handlung eng verknüpft sind (so in den „Söhnen des Thals“, im „Kreuz an der Ostsee“, in der „Wanda“), hatte Werner, der kluge und berechnende Kenner der Bühne, dem es ja bei seinem „Martin Luther“ vor allem um die Aufführung zu tun war, sich diesmal wohl gehütet, seine Ideen, die ihm doch von vornherein das Wichtigste waren, den Zuhörern gleich aufzutischen. Erst nachdem er sie viertelhalb Akte lang durch die prachtvollsten Bilder unterhalten und sich so der allgemeinen Aufmerksamkeit und Spannung versichert meinte, wagte er es zum Schluß, mit seiner Theatermystik hervorzutreten und das wahre Angesicht zu zeigen.

Daher kommt es, daß dieser zweite Teil des Dramas vor allem die romantisch-religiöse Tendenz des Dichters hervorkehrt und die bis in die Mitte des IV. Aktes so straff geführte Handlung nunmehr locker wird. Denn das sog. Mystische dieses Teiles ist in den vorhergehenden Akten nicht genug vorbereitet und fast gar nicht motiviert. Und wenn es sich nun am Schluß vordrängt, so geschieht dies, wie es nicht anders möglich ist, auf Kosten der Haupthandlung, die dadurch zu einer Nebenhandlung herabsinkt.

* * *

Das ganze Stück erhält einen Rahmen dadurch, daß zum Schlusse derselbe Chor sich einstellt, der das Stück eröffnet hat. Wenn wir diesen Chor als eine Person auffassen, so haben wir hier einen gleichen Rahmen wie in Tiecks „Genoveva“, wo der hl. Bonifacius das Drama einleitet und beschließt.

In diesem Sinne bedeutet die 1. Szene den Prolog unsres Stückes. Dadurch aber erhalten wir für die „Weihe der Kraft“, ähnlich wie es das Wallenstein-Drama hat, zwei Prologe:

1. die „Prolog“ betitelte Terzinendichtung, die außerhalb des Rahmens des Stückes steht, einen rein interpretierenden Charakter hat und den Prologen bei Shakespeare und bei „Wallensteins Lager“ gleicht. Er dient bloß der captatio benevolentiae, hier wendet sich der Dichter direkt an sein Publikum;

2. der zweite, seiner Natur nach eigentliche Prolog: die mit der Handlung des Dramas in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehende Eröffnungsszene, in welcher Personen auftreten, die der Sphäre der handelnden Personen nicht angehören — ein in Aktion aufgelöster Prolog, der uns bloß mit den allgemeinen Voraussetzungen des Stückes bekannt machen und auf die Vorgänge desselben vorbereiten soll. Wir dürfen ihn dem Prolog zur „Jungfrau von Orleans“ sowie „Wallensteins Lager“, als dem Prolog zum Doppeldrama „Wallenstein“ aufgefaßt, an die Seite stellen.

Alle Wernerschen Dramen beginnen übrigens mit Prologen in der Art des ersten Prologs zur „Weihe der Kraft“. In allen wendet sich der Dichter direkt an die Zuschauer oder Leser. Bloß im „Kreuz an der Ostsee“ hat Werner einen szenischen Prolog gebracht, zweifellos unter dem Einfluß der Tieckschen Prologe in der „Genoveva“ und im „Oktavian“ (Aufzug der Romanze). Er läßt hier die „heilige Kunst“ in Canzonenform eine Rede an das Publikum halten, zuvor aber sich den Anwesenden in gleicher Weise vorstellen, wie es der hl. Bonifacius bei Tieck tut: „Ich bin die heil'ge Kunst! . . .“

* * *

In bezug auf Raum und Zeit hat der Dichter in der „Weihe der Kraft“ viel mehr Freiheit nötig gehabt, als in seinen sonstigen Dramen. Der weitläufige Stoff, der sich nur schwer zusammendrängen ließ, brachte es mit sich, daß der Schauplatz oft geändert werden mußte, wenn sich auch der Dichter hütete, seine Lizenzen ins Maßlose auszudehnen und in die Manier der shakespearisierenden Dramatiker zu verfallen.

Das Stück, das aus 13 Szenen besteht, benötigt nicht weniger als 12 verschiedene Bühnenräume. Nur einmal wird ein früherer Raum nochmals benutzt: die letzte Szene spielt auf demselben Schauplatz, wie die Szene V, 1. Sonst benötigt jede Szene einen anderen Raum. Und diese verschiedenen Räume sind nicht einmal alle innerhalb eines begrenzten größeren Raumes umschlossen, also z. B. in einem Hause, in einer Ortschaft. Vielmehr sind sie folgendermaßen verteilt: in Wittenberg spielen 6 Szenen, davon innerhalb des Nonnenklosters 4 Szenen; in Worms spielen 4 Szenen auf verschiedenen Punkten; im Walde bei Worms, auf der Wartburg und in Freiberg je eine Szene.

Die in Worms spielenden Szenen sind in eine geschlossene Szenengruppe zusammengedrängt. Sie füllen den ganzen dritten und die erste Hälfte des IV. Aktes. Die in Wittenberg spielenden bilden ebenso von der Szene I, 2 bis zum Schluß des II. Aktes eine ununterbrochene Reihe.

Kann also von einer strengen Einheit des Ortes in der „Weihe der Kraft“ nicht die Rede sein, so bilden doch die verschiedenen Räume kein Chaos, wie etwa in Tiecks „Genoveva“. Es wird vielmehr innerhalb bestimmter Szenengruppen eine ideellere Einheit des Ortes angestrebt.

Auch eine durchgehende Einheit der Zeit ist nicht festgehalten. Doch ergibt sich hier, wenn wir von den geschichtlich-realen Zusammenhängen absehen und die Vorgänge, wie wir es bei einem dichterischen Werke nie anders tun sollten[1], perspektivisch betrachten, eine auffallende Stetigkeit, wie sie bei der schwierigen Gliederung des Stoffes nur einem Meister der dramatischen Komposition glücken konnte.

Der ganze erste Akt (wie denn innerhalb der einzelnen Akte immer eine strenge Einheit der Zeit gewahrt wird) spielt am Tage der Verbrennung der Bullen. Der zweite Akt begibt sich zwei Tage später; wir erfahren es aus dem Munde Theo-

[1] Siehe darüber bei Minor, Goethes Faust. 1901. Bd. II, S. 281 ff. Ebenso bei Otto Ludwig, Werke (Leipzig, Hesse), Bd. VI, S. 54 f.

balds (v. 946 ff.) Zwischen den zweiten und dritten Akt fällt die in ihrer Zeitdauer nicht genauer bestimmte Reise nach Worms, was aber nicht hindert, daß die beiden Akte perspektivisch sich einander unmittelbar anschließen und die Stetigkeit nicht verloren geht. Der dritte und vierte Akt spielen unmittelbar nacheinander am gleichen Tage und währen bis zum Sonnenuntergang (v. 2879). Ein längerer Zwischenraum liegt dann zwischen dem vierten und fünften Akt — das Jahr, das Luther auf der Wartburg zubringt. Die Ereignisse des letzten Aktes folgen ohne sichtbare Unterbrechung aufeinander. Die Zeit, die Luther nötig hatte, um den Weg von der Wartburg nach Wittenberg zurückzulegen, wird übersprungen. So bekommen wir den Eindruck, daß sich alle drei Szenen an einem Tage abspielen, nur daß sich die letzte Szene bis zum nächsten Morgen hinzieht. Die Strahlen der aufgehenden Sonne fallen auf die Bühne (v. 3581, Bühnenangabe).

Läßt sich also auch die Zeitdauer des Stückes nicht genau bestimmen, so haben wir doch innerhalb der ersten vier Akte eine stete Folge von Vorgängen zu verzeichnen, die sich in kurzer Zeit nacheinander begeben. Nach einem Zwischenraum von einem Jahre nehmen dann die Vorgänge des Schlußaktes nur noch einen Tag ein.

„Die Weihe der Kraft“ ist das einzige unter den Wernerschen Dramen, in welchem eine strenge Beibehaltung der Einheit der Zeit unterbleibt. Werner versteht es sonst, die Handlung so zu konzentrieren, daß keine Unterbrechung derselben erfolgt. In den „Templern auf Cypern“ währt die Handlung zwei Tage; dafür haben wir aber in dieser Dichtung nicht weniger als sechs Akte und innerhalb der einzelnen Akte drei bis vier Verwandlungen. Ein derartiges straffes Komprimieren der Handlung gehört in einem Erstlingswerke gewiß zu den Seltenheiten. Und im zweiten Teil der „Söhne des Thals“, den „Kreuzesbrüdern“, die ebenfalls sechs Akte enthalten, kommt der Dichter der akademischen Einheit der Zeit schon ziemlich nahe, indem das Stück am Morgen des 17. März (1314)

einsetzt und bis zum Sonnenuntergang des folgenden Tages dauert, also etwa jenes Zeitausmaß in Anspruch nimmt, das einst CORNEILLE in seiner sophistischen Deutung der aristotelischen Regeln für die Tragödie bestimmt hat.[1]

Im „Kreuz an der Ostsee“ begegnet jede Untersuchung insofern großen Schwierigkeiten, als wir es hier mit einem Doppeldrama zu tun haben, von dem gerade der gewaltige zweite Teil verloren gegangen und bisher nicht aufgefunden worden ist. Wenn wir jedoch von dem dreiaktigen Torso, den wir besitzen, den ersten Akt, der an der Küste der Ostsee spielt und mit der Handlung des zweiten Teiles, der die Einführung des Christentums in Preußen zum Vorwurf hatte, im Zusammenhang stehen dürfte, ausscheiden und so nur das eigentliche „Brautnacht“-Drama mit dem Heldenpaar Warmio und Malgona betrachten, so haben wir hier die strenge aristotelische Forderung erfüllt. Die Handlung spielt nämlich innerhalb eines Sonnenumlaufs, oder besser gesagt, sie ist sonnenscheu: sie beginnt nach Sonnenuntergang und schließt mit Sonnenaufgang.

So steht es mit der Einheit der Zeit in WERNERS Dramen, die der „Weihe der Kraft“ vorangingen. Gerade in den ersten Werken, die von dem Dichter als Proklamationen seiner romantischen Ideen gedacht waren, ist sie streng durchgeführt — und WERNER steht in dieser Hinsicht ganz vereinzelt unter den Romantikern. In der „Weihe der Kraft“ hingegen, mit der ja der Dichter in erster Linie theatralische Wirkungen erzielen wollte, war er genötigt, auf eine so weit gehende straffe Konzentrierung in bezug auf die Zeit zu verzichten. Und WERNER hat damit bewiesen, daß strenge Architektonik und Einfachheit der äußeren Linien nicht immer mit der Wirkung eines Dramas zusammenfallen.

In den späteren Dramen ist dann die Einheit der Zeit, mit einziger Ausnahme des „Attila“, der sich auf diesem

[1] Siehe CORNEILLES Essay: „Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu.“

Punkte mit der „Weihe der Kraft“ berührt, wieder streng gewahrt. Der zeitliche Verlauf in der „Wanda“ ist ebenso knapp zusammengefaßt wie in dem „Brautnacht“-Drama. In der „Kunegunde“ beansprucht die Handlung gerade vierundzwanzig Stunden, in der „Mutter der Makkabäer“ nicht einmal soviel und endlich erfordert sie im „Vierundzwanzigsten Februar“ soviel Zeit, als zur Aufführung des Stückes nötig ist, d. h. eine Stunde: von elf Uhr bis Mitternacht.

Drittes Kapitel.

Der innere Bau.

Die Szenen und ihr Verhältnis zueinander. — Ihre Verbindung. — Parallelszenen. — Kontraste. — Szenenanfänge. — Szenen- und Aktschlüsse. — Die Vorgänge außerhalb der Bühne. — Aktionsszenen. — Übernatürliche Effekte. — Massen- und Schauszenen. — Lyrische und musikalische Einlagen. — Monologe.

Die einzelnen Akte der „Weihe der Kraft“ zerfallen ausnahmslos in mehrere Szenen (im Shakespeareschen Sinne). Die Akte I, III und V haben je zwei Verwandlungen, während der II. und IV. Akt je eine Verwandlung aufweisen. Die Verwandlungen sind dem Dichter nötig, um die beiden Haupthandlungen wechselweise auf den Plan treten zu lassen. Während der III. Akt mit seinen drei Szenen vollständig der Luther-Handlung angehört, zeigt sich bei allen übrigen Akten in der Verteilung der einzelnen Szenen unter die beiden Handlungen eine ausgesprochene Symmetrie. Einer Katharina-Szene folgt immer eine Luther-Szene und umgekehrt. Im I. Akt fällt die erste Szene Luther, die zweite Katharina zu. Im II. Akt spielt die erste Szene bei Luther, die zweite bei Katharina. Im IV. Akt gehört die erste Szene Luthern, die zweite vorwiegend der Katharina (Monolog). Die erste Szene des V. Aktes gilt Katharina, die zweite Luthern. Und an den für die Handlung und Ökonomie des Stückes entscheidenden Stellen läſst der Dichter die beiden Parteien auf einem Schauplatz zusammentreffen: in der letzten Szene des I. Aktes, im

IV. Akt in der zweiten Hälfte der Waldszene und am Schluß des Stückes.

So kommt in den szenischen Aufbau ein symmetrisches Gleichgewicht hinein: in den beiden ersten und den beiden letzten Akten wechseln Luther- und Katharina-Szenen miteinander und nur auf dem Höhepunkte des III. Aktes behauptet sich die historische Handlung allein.

Aber auch unter den unmittelbar aufeinander folgenden Szenen herrscht eine geschickte Verknüpfung. In der ersten Szene wird die bevorstehende Auflösung des Nonnenstiftes gemeldet und in der darauffolgenden Szene erfolgt sie. Am Schlusse dieser Szene beschließt Katharina, sich Luthern in den Weg zu stellen: in der nächsten Szene geschieht es. Eine feste Verkettung des zweiten Aktes mit dem vorhergehenden ließe sich blofs indirekt nachweisen, also aus dem Inhalt, aus dem Hinweis Theobalds auf die vor zwei Tagen erfolgte Verbrennung der Bullen, seit welcher Zeit Luther in seiner Zelle abgeschlossen sitze — eine direkte technische Verbindung fehlt. Desto straffer ist jedoch dieser Akt mit dem dritten verbunden. Im II. Akt beschließt Luther nach Worms zu gehen: zu Anfang des nächsten Aktes wird er von den versammelten Fürsten erwartet, hierauf erfahren wir, daß er in Worms angekommen sei, in der zweiten Szene steht er bereits vor uns da, am Schlusse derselben wird er zum Reichstag abgeholt, in der nächsten Szene schließt er sich dem Zug der Fürsten an und im IV. Akte sehen wir ihn endlich vor der Reichsversammlung. So verbinden sich die Szenen bis hierher in eine festgeschlossene Reihe. Jede Szene bildet eine unmittelbare Voraussetzung der folgenden und es findet sich keine einzige, die für sich allein stünde, die nicht mit der ihr vorausgegangenen und der ihr folgenden Szene organisch verbunden wäre oder die aus dem Gefüge herausgehoben werden könnte, ohne eine Lücke zurückzulassen. Denn auch jene Rühr- und Plauderszene in Luthers Zelle (II., 1), die sonst als eine lose Episode aufgefafst werden müfste, ist doch durch ihren kräftigen Schluß mit der Handlung eng verknüpft und

bringt durch diesen eine mächtige Steigerung in den Gang des Dramas. Es ergibt sich auf diese Weise eine Stetigkeit der Handlung und eine Geschlossenheit der Komposition, die Werner sonst nicht erreicht und die schon in den letzten anderthalb Akten nicht mehr in gleichem Maße zur Erscheinung kommt. Denn indem der Dichter von der zweiten Szene des IV. Aktes an die beiden Haupthandlungen wieder nebeneinander laufen läfst und ihre Fäden zusammenknüpft, hat er nun keinen anderen Ausweg, als die geschichtlichen und die „mystischen“ Szenen miteinander wechseln zu lassen. Und so kommt es denn, dafs die Luther-Handlung, die bis zur Hälfte des vierten Aktes beinahe ohne Unterbrechung auf dem ersten Plan stand und auf ihre stets fortschreitende Entwicklung das Interesse lenkte, nunmehr die ganze zweite Szene des vierten Aktes hindurch stockt und nur am Schluß derselben bloß durch einen sichtbaren äußeren Vorgang (das Hereinsprengen der Reiter und die Abführung Luthers) eine Bewegung erhält und dann während der ersten Szene des V. Aktes vollständig in den Hintergrund tritt, um erst in der Wartburg-Szene wieder zum Vorschein zu kommen.

Die Art und Weise, wie die Szenen miteinander verbunden werden, ist verschieden. Zuweilen wird die Handlung in einer neuen Szene dort wieder aufgenommen, wo sie in der vorausgegangenen stehen geblieben ist: dann wechselt nur der Schauplatz und im übrigen erhalten wir eine direkte Fortsetzung der Handlung (III, 2/3). Oder es wird das zwischen zwei aufeinander folgenden Szenen sich Abspielende aus technischen Gründen fortgelassen. Es werden also Luthers Erlebnisse auf seiner Reise nach Worms verschwiegen: an Luthers Entschluß, der kaiserlichen Zitation Folge zu leisten, schließt sich seine Ankunft in Worms an. Ebensowenig bekommen wir all die Zeremonien, die mit der Eröffnung der Reichstagssitzung, der Vorführung Luthers u. s. w. verbunden sind, zu sehen. Wir werden auf diese Weise mitten in die Situation hineinversetzt und hören bloß das Resumé der Lutherschen Rede.

Wieder ein anderes Mal bedient sich der Dichter des später bei Grillparzer (z. B. in der „Jüdin von Toledo“, II, 1/2) beliebten Mittels der übereinandergreifenden Szenen. Zwei Szenen schließen sich in ihren Vorgängen unmittelbar aneinander an. Und doch beginnt die eine Szene noch bevor sie von der voraufgehenden eingeholt wird. Die zweite Szene des I. Aktes schließt damit, daß Katharina und Therese das Kloster verlassen, um sich hinaus zu der versammelten Menge zu begeben. Die darauf folgende Szene wird aber nicht mit dem Erscheinen der beiden eröffnet; ein Teil derselben ist vielmehr als gleichzeitig mit dem letzten Auftritt im Nonnenkloster spielend gedacht.[1]

An einer Stelle werden die Szenen außerdem noch durch einen äußerlichen Effekt zusammengehalten: die Musik, die während der zweiten Szene des III. Aktes ertönt, klingt noch in die folgende Szene hinein, wodurch eine Kontinuität zu Wege gebracht wird.[2]

* * *

Unbeschadet der oben betonten festen Verbindung der Szenen untereinander begegnen wir auch solchen, die nicht so sehr der fortschreitenden Handlung dienen, mit ihr vielmehr bloß an irgend einem Punkte verknüpft sind und die vor allem als Parallelen wirken.

So bekommen wir in der zweiten Szene des II. Aktes ein Wiedertönen der Motive, die am Schlusse der vorhergehenden Szene (II, 1) zur Geltung kamen. Hier sahen wir Franz von Wildeneck, der die Botschaft brachte, der Kaiser lasse Luther nach Worms entbieten, worauf Luther den Entschluß faßte, der Zitation gleich Folge zu leisten. Und nun erscheint in der folgenden Szene bei Katharina derselbe Franz von Wildeneck und berichtet, wovon wir eben Zeugen gewesen. Während aber dort der Entschluß Luthers seine Freunde in höchste

[1] Vergl. R. Heinzel, Beschreibung des geistl. Schauspiels („Beiträge zur Ästhetik“ Bd. IV), S. 318 ff. und Abhandlungen zum altdeutschen Drama, S. 58 f. — Beispiele für ähnliche Szenen bieten aus der letzten Literaturzeit: Ibsens „John Gabr. Borkman“ und Schnitzler's „Schleier der Beatrice“.

[2] Siehe darüber weiter unten S. 47 f.

Bestürzung brachte, jubelt Katharina in himmlischer Freude ob Luthers Verachtung des Lebens auf. Diese letztere Szene, die auf den Gang der Handlung gar keinen Einfluß übt, ist bloß als Parallele gedacht: um einen wichtigen Moment der dramatischen Aktion deutlich hervorzuheben, zeigt ihn uns der Dichter, ähnlich wie es LENZ und KLINGER machen, in doppelter Wiederspiegelung.

Eine ähnliche Parallelszene tritt uns im folgenden Akt entgegen. Hier haben wir (III, 1 u. 2) zwei feindliche Lager vor uns: die Gegner und die Freunde Luthers. Beide Parteien werden uns unmittelbar vor der entscheidenden Reichstagszene vorgeführt. In der ersten Szene treten in dem prunkvollen Saal des kaiserlichen Schlosses die stolzen Reichsfürsten, dann der grollende Kaiser auf: sie rüsten sich, um den Ketzer zu vernichten. In der nächsten Szene dagegen sehen wir in dem viel bescheideneren Raum des deutschen Ordenshauses Luther und seine kleine Schar, die ganz niedergedrückt dem sicheren Untergange entgegensehen. Und beide Male haben wir den gleichen Schluß: der Marschall erscheint und meldet, daß der Zug zum Reichstag beginnen soll.

Der Parallelismus fällt in den beiden besprochenen Fällen gleich in die Augen, weil die betreffenden Szenen unmittelbar aufeinander folgen. Aber auch der Anfang und der Schluß des Stückes weisen eine Parallele auf, indem das eine wie das andre Mal dasselbe Motiv verwendet wird: der Bergmannschor.[1]

Der Wiederholung desselben Motivs — von SHAKESPEARE[2] und seinem Anbeter TIECK so oft geübt — bedient sich auch WERNER als eines wichtigen Kunstgriffes. Eine Erkennungsszene, wie sie zwischen Katharina und ihrem „Urbild" zuerst am Schlusse des I. Aktes und dann mit größerem Erfolge

[1] Vergl. oben S. 24. Hinzuweisen wäre hier noch auf GOETHES „Faust" (der Prolog und der Schluß spielen im Himmel), ebenso auf die Ouvertüre und das Finale von MOZARTS „Don Juan".

[2] z. B. in „Richard III." (I, 2 u. IV, 4), „Macbeth" (I, 3 u. IV, 1), „Othello" (Jago- und Roderigo-Szenen) u. s. w.

in der letzten Szene des Stückes stattfindet, wird auch bei der Begegnung Theobalds und Theresens angebracht. Und wie jene dann: „Mann!“ „Weib!“ ausrufen, so rufen die Kinder, als sie sich erblicken, zugleich: „Engel!“

Wir begegnen aber in der „Weihe der Kraft“ auch Motiven aus anderen Dramen Werners. Katharina folgt als Pilgerin verkleidet Luther nach Worms. Ein gleiches Kostüm benutzt im „Kreuz an der Ostsee“ Malgona, als sie nach der Insel zieht, wo ihr Bräutigam gefangen ist. Und auch in den späteren Dramen kehrt dieses Motiv — ein bekanntes Requisit der Ritterdramen[1] — wieder. In Pilgertracht begibt sich die heilige Kunegunde zum Markgrafen Harduin, dem Feinde ihres Gatten. Und ebenso verkleidet wird die römische Prinzessin Honoria vom Papst zu Attila geleitet, um mit diesem die mystische Ehe einzugehen.

In gleicher Weise klingt das Motiv der Erscheinung eines himmlischen Schutzgeistes (V, 2) in dem nächsten Wernerschen Drama, der „Wanda“, wieder. Libussas Geist, der in den Lüften schwebend auf der Bühne sich zeigt, läßt sich auf die Erscheinung Elisabeths und Theresens zurückführen, wie denn diese Szene wieder auf ihr Vorbild im Richard III. (V, 3) deutlich hinweist.

* *
*

Es wurde jüngst von Ranftl[2] eingehend gezeigt, in welcher großen Menge Tieck in der „Genoveva“ absichtlich Kontraste aufgehäuft hat. Auch hier ist Tieck bei Shakespeare in die Schule gegangen.[3] Aber der Meister wurde diesmal vom Schüler übertrumpft. Was bei Shakespeare sich immer mit Notwendigkeit einstellt, das wird bei Tieck

[1] Siehe Otto Brahm, Das deutsche Ritterdrama des XVIII. Jahrhunderts. Straßburg 1880. S. 168 f.

[2] Ludwig Tiecks „Genoveva“ als romantische Dichtung betrachtet. Graz 1899. S. 150 ff. — Vergl. auch D. Zelak, Tieck und Shakespeare. Tarnopol 1900, Progr.

[3] „Shakespeares ganze Kunst ist auf dem Kontraste basiert“, sagt einmal Otto Ludwig (Werke [Leipzig, Hesse], Bd. VI, S. 44).

zu einer absichtlichen Spielerei. Bei WERNER ist dies nicht der Fall, obgleich auch er keineswegs auf Gegensätze verzichtet. Doch sind diese mit Maß angewendet und wachsen aus dem Wesen des Inhalts zwanglos heraus. WERNER ist mehr Theatraliker. Er kontrastiert nicht wie TIECK ganze Szenen miteinander: der Kontrast wird bei ihm nicht zu einem Kompositionsmittel, sondern ergibt sich als Effekt unmittelbar aus einer bestimmten Situation. So sehen wir in der Schlußszene des ersten Aktes Katharina gegen die neue Lehre und den Ketzer wütend eifern. Und im höchsten Moment des Affekts, eben da sie den Fluch gegen Luther ausgesprochen, erscheint dieser selbst, worauf Katharina plötzlich erleuchtet: „Mein Urbild!“ ausruft und entflieht. Oder: während sich (IV, 2) alle auf der Szene an dem heilig-mystischen Gesang der beiden Engel vom Karfunkel und der Hyazinthe ergötzen und im höchsten Wonnegefühl schwelgen, sprengen mit einem Male unbekannte Reiter herein, nehmen Luther gefangen, und alles geht jammernd und klagend auseinander. Bei TIECK dagegen werden meistens ganze Szenen als Gegensätze hingestellt. Die eine Szene in „Genoveva“ bringt z. B. den Überfall im feindlichen Lager, die nächste Szene den Überfall Golos auf Genovevas Zimmer. Oder: wir sehen Genoveva mit ihrem Kinde im Gefängnis klagen, während die folgende Szene eine Hochzeit unter zufriedenem Schäfervolk vorstellt — u. s. w.

* * *

Szenenanfänge. Von TIECK hat WERNER den Sinn für die Stimmung. Seine Szenen setzen nicht mitten in einer Handlung (oder Rede) ein, wie dies bei SHAKESPEARE und SCHILLER meistens geschieht. SHAKESPEARE und SCHILLER begnügen sich, zu Anfang eines Stückes einen stimmenden Akkord anzubringen, verzichten aber darauf, auch die einzelnen Szenen mit gleichen einleitenden Tönen zu beginnen. Es werden uns vielmehr gewöhnlich Personen mitten im Gespräch vorgeführt. Am liebsten setzt der Dichter gleich mit einem Fortissimo ein. Und dies ist wohl auch eine viel dramatischere Art. Wir bekommen gleich zu Anfang einer jeden Szene Bewegung

und Leben. Bei Werner ist es anders. Nur einmal — zu Beginn der Reichstagszene — fängt in der „Weihe der Kraft“ eine Szene mitten in einer Rede an. Sonst sucht Werner immer die Stimmung einer Szene gleich zu Anfang anzudeuten. Er setzt gewöhnlich musikalisch ein. Dann spielt die Musik die gleiche Rolle wie die stummen Tableaux im altenglischen und holländischen Spiele, die ebenfalls zu Beginn der einzelnen Akte das Publikum auf das Kommende vorbereiten sollen. Oder der Dichter läßt durch die ersten gesprochenen Worte den Ton merken, der die Szene beherrschen wird. Wenn z. B. der Vorhang zu Beginn des dritten Aktes aufgeht, vernehmen wir die Worte des Herolds: „Platz da! die Flügeltür bleibt frei, ihr Herrn! — Für Kaisers Majestät!“ — und diese feierlichen Worte weisen bereits auf die folgende Empfangsszene hin und lassen uns ahnen, daß der Kaiser in der ganzen Szene die Hauptrolle spielen wird.

Bei Beginn einer Szene denkt also der Dichter nicht so sehr an das, was bis dahin im Laufe der Handlung sich abgespielt hat, er befolgt vielmehr bei jeder einzelnen die Gesetze, nach denen das ganze Drama als solches aufgebaut wird. Und so läßt sich fast in jeder Szene der gleiche architektonische Bau nachweisen: nach einem stimmenden Akkord wird der Faden der Handlung dort, wo er fallen gelassen wurde, wieder aufgegriffen — ein neues Element (gleichsam das erregende Moment), das eben den Gehalt dieser einen Szene bilden soll, kommt hinzu, die Aktion steigt in die Höhe, bis sie schließlich zu einem Resultat führt, das wieder als ein neues Element in die folgende Szene sich hinüberschlingt.

* * *

Diese Aussicht auf das Folgende, Kommende ist für die Szenen- wie für die Aktschlüsse in der „Weihe der Kraft“ bezeichnend. Zu solchen plumpen Schlußeffekten, wie in den „Söhnen des Thals“, wo einmal ein Akt pantomimenartig mit einer mystischen Messe und hörbarem „Brausen aller Elemente“, ein anderes Mal wieder mit einem entzündeten Scheiterhofen schließt, der an die treffliche Bemerkung Aug. Wilh.

Schlegels[1] über den Galgen in Lillos „Merchant of London" gemahnt — zu solchen Schlußeffekten, die z. B. schon in der „Wanda" wiederkehren, greift Werner in der „Weihe der Kraft" nicht. Die Szenenschlüsse sind diesmal nicht gesucht. Sie kommen immer zu einem in der Entwicklung bedingten Ergebnis, das — kurz, in einem Satz ausgedrückt — auf das Folgende oder das zu Unternehmende hinweist und die Aufmerksamkeit spannt. Sie lassen sich mit den Worten umschreiben: „Also tun wir's!" Man betrachte nur die einzelnen Szenen- resp. Aktschlüsse:

„Komm! . . . Der Feind darf ungestraft das Heil'ge nicht zertreten." (I, 2.)

„Nach Worms!" (II, 1.)

„Zu ihm!" (II, 2) u. s. w., IV, 2, V, 2.

Wir erhalten also keine pathetischen Reden am Schlusse, noch weniger lyrische Reflexionen in Form von Monologen, wie bei Schiller, — aber auch kein stummes Bild oder Gebärdenspiel (man denke an den Schluß des IV. Aktes im Egmont). Der Vorhang fällt vielmehr immer, nachdem die Bühne leer geworden.

Nur an zwei Stellen weicht Werner von dieser Regel ab: am Schluß des I. Aktes und der Szene V, 1. Das eine Mal fällt der Vorhang über einem Gruppenbild, das freilich nicht starr dasteht, sondern bei dem bedeutenden Vorgang in Bewegung ist: Luther, von Studenten und Volk umgeben, wirft die päpstlichen Schriften ins Feuer. Das andere Mal dagegen sehen wir Katharina vor das Madonnenbild hingesunken.

Das ganze Stück aber schließt wie eine Oper oder wie ein Festspiel: eine große Menge, auf der Bühne versammelt, und ein Chor, der sich mit Gesang einstellt.

* * *

Die Vorgänge außerhalb der Bühne spielen auf mannigfache Weise in die Handlung hinein. Sie führen immer

[1] „Über dramatische Kunst und Literatur", 2. Aufl., Heidelberg 1817. Bd. III, S. 334 (XIII. Wiener Vorlesung).

eine Entscheidung auf der Szene herbei. Sie dringen durch laute Stimmen von außen herein, so in dem Auftritt zwischen Karl und Bossu (III, 1) und in den Szenen: I, 2 und V, 3. Oder sie werden durch einen Boten berichtet: in der Bergwerksszene erscheint der „vierte Bergmann“ und bringt Kunde von den Vorgängen, die sich oben abspielen; am Schlusse der folgenden Szene springt der verschmähte Franz wie verstört noch einmal auf die Bühne herein, um Katharina zu erklären, wozu der Holzstoß draußen auf dem Platze errichtet worden; der Kurfürst erscheint im deutschen Ordenshaus (III, 2) und überbringt Luthern die Zornworte des wütenden Kaisers (v. 2264 ff.); in der letzten Szene des V. Aktes bekommen wir Berichte über die sich außerhalb der Bühne zusammenrottenden Bauernscharen, über ihren Aufruhr und ihre Niederwerfung — u. s. w.

An zwei Stellen wird das seit dem „Götz“ in den Ritterschauspielen besonders häufig wiederkehrende Motiv[1]) der Beobachtung von Vorgängen hinter der Szene verwendet. Dieses Motiv bildet das eigentlich dramatische Mittel, um über Vorgänge, die sich auf der Bühne nicht abspielen, zu berichten: der Bericht kann in diesem Falle die Einzelheiten nacheinander verfolgen, eine mächtige Steigerung erreichen und Spannung hervorrufen. So in der Szene I, 2: Therese tritt ans Fenster und ruft:

„Das Volk! — in Strömen stürzt es aus dem Tore,
Ein Holzstoß ist errichtet — die Studenten —
Umringen ihn, die Menge jubelt fröhlich,
Sie — Gott sei bei uns! was ist das? sie zünden
Den Holzstoß an —!“ (v. 716—721.)

Man beachte, mit welcher dramatischen Steigerung dieser vierzeilige Bericht vom Dichter herausgearbeitet wurde: erst stürzt das Volk aus dem Tore, in der Menge werden dann die Studenten sichtbar, diese umringen den bereits fertig stehenden Holzstoß, endlich zünden sie ihn an.

[1] Siehe R. M. Werner, Ludwig Phil. Hahn. Straßburg 1877. S. 29f. Otto Brahm, Das deutsche Ritterdrama des XVIII. Jahrhunderts. Straßburg 1880. S. 151 ff.

Noch eindringlicher wird die Schilderung in der Szene zwischen Karl und Bossu, wo der Hofnarr ebenfalls zum Fenster hinaussieht und nun nacheinander bemerkt: zuerst einen Wagen, dann einen dicken Schwarzrock, darauf wie diesem das Volk Hände und Füße küßt und schließlich: „das ist der Luther!" (v. 2031—2034.)

Während an diesen beiden Stellen die Beobachtung vom Fenster aus geschieht, hat WERNER in einem früheren Drama dasselbe Motiv in einer dem Ritterdrama geläufigeren Gestalt verwertet. Im „Kreuz an der Ostsee" wird zu Anfang des dritten Aktes vom Wartturm aus die Schlacht, die zwischen den Polen und Preußen tobt, beobachtet, ebenso wie dies im „Götz" (III. Akt, „eine Höhe mit einem Wartturm") und in der „Jungfrau von Orleans" (V, 11 und 12) der Fall ist.

In der Szene im Nonnenkloster (I, 2) wird durch das Hineinspielen der Vorgänge außerhalb der Bühne noch ein mächtiger künstlerischer Effekt erreicht. Während Katharina von jenem mystischen Heiland schwärmt, der nur ihr gehören würde:

> „Den möcht' ich fassen, mir ihn selbst gestalten,
> In ihn mich ganz versenken, und mit ihm
> Aus freier Willkür liebend untergehn" —

erschallt von außen her, gleichsam als Beantwortung ihrer undeutlichen Wünsche, der Ruf der versammelten Menge: „Es lebe Martin Luther!" (v. 712 ff.). Dieses wundervolle Zusammenklingen der heimlichen Regungen in der Seele der Heldin mit den lauten Stürmen von außen ist von überwältigendem Eindruck und wegen des symbolischen Gehaltes wirklich bewunderungswürdig.

* * *

Aktionsszenen, Szenen, in denen die Handlung vor allem durch äußeres Spiel, durch Bewegung oder Mimik zum Ausdruck kommt, begegnen wir in der „Weihe der Kraft" weniger als in WERNERS früheren Dramen, aber sie sind doch vorhanden. Am Schluß des I. Aktes wirft Luther die päpst-

lichen Schriften ins Feuer — ein Schritt, der, obwohl er bloß durch äußere Bewegung zum Ausdruck gelangt, doch für die Handlung von entscheidendem Gewicht ist. Plump-komische Vorgänge haben wir dann in der nächsten Szene (II, 1). Man stemmt sich gegen die Tür zu Luthers Zelle, und Luthers Vater sprengt endlich die Tür mit einer Hacke auf. Im III. Akt sind wir Zeugen des Aufzugs zum Reichstag. Zu Ende des IV. Aktes erscheinen auf der Bühne Reiter zu Pferde und nehmen Luther gefangen, während der treue Hubert zur Verteidigung einen Ast vom Baume bricht und selbst mit einer Lanze durchstochen wird. Besonders reich an Aktionsszenen ist der V. Akt. Da hält zu Anfang ein Priester die Totenmesse ab, dann wird der Sarg fortgetragen. In der nächsten Szene läßt der Dichter Luther und Theobald auf der Bühne sich zum Schlafen niederlegen und wirklich einschlummern. Und vollends die Schlußszene: da erscheint Franz, wütend, mit wahnsinnigen Geberden, zerrt an Katharina, zückt sein Schwert gegen sie. Und zusammen mit ihm erscheinen die Bilderstürmer, die alles in der Kirche umwerfen, zerstören, den Hochaltar niederreißen. Und schließlich sind wir sogar Zeugen eines hitzigen Gefechtes zwischen den Bilderstürmern und den Fürsten, und sehen, wie Theobald niedergestochen wird.

Mit Ausnahme des Schläfchens überschreiten jedoch die übrigen mimischen Vorgänge nicht das Maß des auf der Bühne Üblichen — sie arten aber auch niemals zu bloßen Pantomimen aus und treten überhaupt nie in die erste Reihe der Handlung.

* * *

Auch bei Anwendung von übernatürlichen Effekten legte sich Werner diesmal Mäßigung auf. Er hatte ihrer nie entraten können. In den „Söhnen des Thals" fällt ein Blitz herunter und entzündet den Scheiterhaufen auf der Bühne. Im „Kreuz an der Ostsee" entfallen dem gefangenen Warmio — gleich der Schillerschen Jungfrau von Orleans — beim Anblick seiner Braut plötzlich die Fesseln von selbst, damit

er ihr in die Arme stürzen kann. Und so brachte denn Werner auch in die „Weihe der Kraft“ zwei übernatürliche Effekte, die aber beide ihre Ahnherren in der Literatur besitzen. Das eine Mal erscheinen in einer Wolke zwei Engel, die den Schlummernden die Zukunft weisen — es gemahnt uns sogleich an „Richard III.“ (s. oben). Und wenn Luther dann Gottes Flammen über die Bilderstürmer herabruft und ein Blitzstrahl seinen Worten folgt, so erinnern wir uns wieder, daß in der „Jungfrau von Orleans“, von der ja Werner so manches gelernt hat, Schiller sich des nämlichen Wunders bedient.

* * *

Es erübrigt uns noch, in diesem Zusammenhange über Massen- und Schauszenen zu sprechen. Es kommen hier die folgenden Szenen in Betracht: I, 1; I, 3; III, 3 und IV, 1.

An den beiden ersten Stellen, die wir als eigentliche Volksszenen bezeichnen dürfen, fällt es auf, wie ganz und gar nicht individualisiert die einzelnen Gestalten sind. Es dominiert beide Male eine Person, um die sich die anderen bloß theatermäßig, die Rede bald unterbrechend, bald ihr zustimmend, gruppieren. In der ersten Szene des I. Aktes nimmt Hubert die Hauptrolle ein. Der Dichter legt in seine lange Erzählung die Charakteristik Luthers hinein, und nur um diese dramatischer zu gestalten, läßt er sie von den andern unterbrechen. Man streitet über den Inhalt, und gerade die jeweiligen Zurufe bieten Motive zur weiteren Entfaltung der ihrem Wesen nach rein epischen Rede. Und ebenso sieht es in dem der Verbrennung der Bulle voraufgehenden Auftritt aus. Auch hier wird der weitaus größte Teil der Szene durch die Rede Katharinas für die „wahre Lehre“ und gegen den Ketzer ausgefüllt. Weder hier noch dort übt das Volk irgend einen Einfluß auf die Handlung: es spielt eigentlich gar nicht mit, es ist bloß sprechende Dekoration. Und in diesem Sinne werden auch die beiden Szenen von Werner behandelt: es werden uns keine Typen vorgeführt, wir bekommen nur hie und da einzelne Zurufe zu hören, die lediglich die Aufgabe

zu haben scheinen, die Rede, die an beiden Stellen vom Stapel gelassen wird, lebendiger zu gestalten.

Anders verhält es sich mit den eigentlichen Massenszenen. Ich sage mit Absicht: eigentliche Massenszenen. Denn für gewöhnlich fallen die Begriffe: Massen- nnd Volksszene zusammen. Aber wir sahen, daß die Volksszenen bei WERNER keine Massenszenen sind — in dem Sinne, daß eben das Volk als Masse nicht handelnd auftritt. Und wiederum haben wir in unsrem Stücke Szenen, wo Massen wirklich handelnd in den Gang des Dramas eingreifen, die aber dennoch keine Volksszenen im landläufigen Sinne bilden.

Es sind die Szenen: III, 3 und IV, 1, um die es sich hier handelt — der Zug zum Reichstag und die Reichsversammlung. Vor allem die letztere. Was den Charakter der Volksszenen sonst ausmacht: das Abgerissene, Sprunghafte, das Durcheinanderwogen von verschiedenen Stimmen — das vermissen wir hier. Das Gegenteil davon ist der Fall: es herrscht Rhythmus in dem ganzen. Oder eigentlich nicht Rhythmus. Denn Rhythmus läßt sich ja auch in SHAKESPEAREschen Volksszenen, in SCHILLERS Räuberszenen, in der Rütli-Szene und auf dem polnischen Reichstag im „Demetrius" nachweisen. Vielmehr: eine pedantische Ordnung. Etwa, wie in einer Sitzung von Akademikern, wo die einzelnen Mitglieder der Reihe nach mit Ruhe und Würde ihre Meinung aussprechen. Und gerade das ist es, was die WERNERsche Reichtagszene von dem Reichstag im Demetrius unterscheidet. Während bei SCHILLER aus den vielen zerstreuten Bemerkungen und Zurufen der Sapieha, Odowalsky u. s. w. das Bild der Masse hervorwächst, malt WERNER jede Gestalt für sich, abgesondert von allen übrigen. Es stehen sich hier zwei diametral entgegengesetzte Techniken gegenüber. SCHILLER rühmt einmal an SHAKESPEARE, er nehme im Julius Cäsar „mit einem kühnen Griff ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen aus der Masse heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten, und sie gelten das wirklich."[1] Und so verfährt auch SCHILLER

[1] An GOETHE, 7. April 1797.

selbst. Bei SHAKESPEARE sowohl wie bei SCHILLER tritt das Volk als ein „poetisches Abstractum“, als eine Masse auf, aus der bloß einzelne Köpfe von Zeit zu Zeit hervortauchen. Diesen Weg ging dann KLEIST in Anlehnung an die Antike zu Ende: in seinem Guiskard-Fragment unterscheidet er nicht einmal die einzelnen Stimmen, sondern stellt das Volk als ein Ganzes hin. Anders WERNER. In den früher besprochenen „Volksszenen“ bewegte er sich noch auf SHAKESPEARE-SCHILLER-schen Pfaden. Hingegen in der Reichstagszene individualisiert er. Er gibt uns kein „Abstractum“, vielmehr Gestalten mit ausgeprägten Zügen. Die Reden bei der Stimmenabgabe sind so glücklich variiert, sie sind alle so charakteristisch, daß jede einzelne von ihnen stets das volle individuelle Bild des Sprechers liefert: der derbe Fugger, dem es nur darum zu tun ist, daß die Interessen und Privilegien seines Standes gewahrt werden und der sich im übrigen um Recht oder Unrecht nicht viel kümmert; der ehrliche, gerade Ritter Dalberg, der den mutigen Sinn in Luthers Wesen liebt und schätzt[1]; der Reichsgraf Stolberg, in welchem uns ein spitzfindiger Jurist vorgeführt wird, der genau zwischen dem Ketzer und dem Meuter Luther unterscheidet; der ehrenfeste Herzog Georg, der zwar der grimmigste Feind Luthers ist, dem aber das im Namen des Kaisers und des Reichs einmal gegebene Wort über alles heilig ist — u. s. w. Die verschiedensten Profile ziehen vor unseren Augen vorüber, alle mit scharfen Strichen gezeichnet. — Ob indessen diese Art, die Massen handelnd

[1] Die von JULIAN SCHMIDT in seiner Ausgabe der „Weihe der Kraft“ (Leipzig 1876), S. 192 ausgesprochene Vermutung, daß es sich bei der Erwähnung Dalbergs in der Reichstagsszene lediglich um ein Kompliment für den Primas dieses Namens, dem WERNER allerdings schon um diese Zeit zum Dank verpflichtet war (s. Brief an SCHEFFNER, Bl. f. litt. Unterh., Jahrg. 1834, S. 1178), handle — beweist nicht nur, wie man allgemein WERNER alles zuzumuten geneigt ist, sondern auch, daß zuweilen selbst dem gelehrtesten Kritiker die Kenntnis der elementarsten Dinge abgeht. Die Dalbergs wurden nämlich offiziell bei jeder Reichsversammlung vom Herold mit vollem Namen aufgerufen. Siehe: MEYERS kleines Konversationslexikon, Stichwort: Dalberg.

einzuführen — die Art nämlich, sie durch ihre Vertreter nacheinander in größter Ruhe und Ordnung sich aussprechen zu lassen, auf der Bühne dieselbe Wirkung erzielt, wie die SHAKESPEARE-SCHILLERsche Methode, das scheint mir allerdings sehr zweifelhaft.[1]

Die zweite Massenszene: der Zug zum Reichstag, ist mehr eine Schauszene. Sie gemahnt uns gleich im ersten Augenblick an den Krönungszug in der „Jungfrau von Orleans". Doch WERNER ist es hier einmal gelungen, SCHILLER bei weitem zu übertreffen. In der „Jungfrau von Orleans" schreitet der ganze lange Zug ähnlich wie in SHAKESPEARES Heinrich IV. (2. Teil, Schlußszene) schweigend über die Bühne hin. Der Dichter macht gar nicht den Versuch, ihn irgendwie redend in das Drama zu verweben. Nicht einmal das doch scheinbar so Naheliegende: die dem Zug zuschauenden Schwestern der Johanna sich über die Gestalten, die da vor ihnen vorbeimarschieren, unterhalten zu lassen. Ihre Reden kommen erst hinterdrein. Während des Zuges bleibt alles stumm: wir vernehmen bloß das Getrampel der Schritte. Was uns SCHILLER gibt, ist ein opernhafter Aufzug, der durch äußeren Prunk, durch Kostüme, Waffen u. dgl. wirkt und nur die Schaulust befriedigt.

WERNER aber, bei dem ja schließlich der Zug zum Reichstag aus der gleichen Sucht nach äußeren Effekten wie bei SCHILLER hervorgegangen ist, und der dieser Sucht in den „Söhnen des Thals" etwa in jener Szene, wo die Ältesten des Thals in gold-, silber- und feuerfarbenen, in luftblauen und wassergrauen Gewändern auftreten[2], die Zügel sorglos schießen ließ — WERNER ist es diesmal gelungen, die schwierige Auf-

[1] HEBBEL, für den es ausgemacht war, „daß die Menschen sich bis jetzt in Masse noch immer miserabel bei der Parade ausnehmen", und der dies im „Egmont" ebenso wie bei SHAKESPEARE bestätigt fand, würde sich wohl zu der WERNERschen Art hinneigen. Vergl. Werke, herausgegeben von RICH. M. WERNER, Bd. X, S. 406 (Kritik des „Masaniello" von ALEX. FISCHER).

[2] „Theater", II, S. 269.

gabe zu lösen: nämlich, das theatralisch-glänzende durch künstlerische Behandlungsweise zu rechtfertigen.

Werner hat in seinen Aufzug einen Kontrast hineingetragen, wodurch vor allem eine dramatische Situation geschaffen wurde. Der Zug ist in zwei Parteien geteilt: der Kaiser und die Reichsfürsten auf der einen Seite, die der Reihe nach erscheinen nnd vorbeiziehen, — auf der anderen Luther mit seiner Schar, harrend bis der Fürstenzug vorüber ist, um sich ihm dann erst anzuschließen. Werner schreibt in den beiden Szenenangaben dem Aufzuge größtmöglichen Pomp vor (die Fürsten sitzen selbstverständlich zu Pferde!) — er überbietet hier in seiner Weise Schiller, obgleich es ja bekannt ist, mit welchem Aufwand von Theaterschmuck Iffland auch den Schillerschen Aufzug auf die Berliner Bühne gebracht hat. Aber dennoch ist es keine bloße Schauszene, die uns Werner bietet. Die vorbeiziehenden Gruppen werden redend eingeführt. Und die Art und Weise, wie der Dichter dies veranstaltet, ergibt sich aus der eben angedeuteten Aufstellung der Parteien. Luther und sein Gefolge, die während der ganzen Szene auf der Bühne stehen, singen den Psalm: „Ein' feste Burg", und nach einer jeden gesungenen Strophe zieht ein neuer Trupp über die Scene. Die vorbeireitenden Fürsten ermahnen oder warnen Luther oder wollen ihn bekehren — sie werfen ihm in Vorbeigehen immer je zwei Verse zu, worauf der Gesang mit der folgenden Strophe einsetzt. Und es fügt sich so, daß gerade jede neue Strophe wie eine Antwort auf die eben vernommenen Worte klingt. Den Höhepunkt aber erreicht die Szene, als dem Kaiser, der sein Pferd anhält und Luther streng fixiert, das Szepter entfällt, während der Reformator unerschrocken dasteht. Der Dichter läßt durch diesen Auftritt sinnreich die Vorgänge in der Reichsversammlung ahnen, wie denn auch die ganze Szene durch die Vorführung einzelner charakterischer Gruppen dem äußeren Bau der Reichstagszene, wie wir sie oben geschildert haben, völlig analog ist.

Es entspricht der romantischen Theorie von der Vereinigung aller Gattungen der Poesie und Künste, Dramatisches mit Lyrischem zu durchweben und vor allem Dichtkunst und Musik miteinander zu verschmelzen. Seitdem Wackenroder in den „Herzensergießungen" die geheime Verwandtschaft der Künste verkündet hatte, trieb man im romantischen Kreise die Vermischung des Poetischen und Musikalischen mit besonderem Eifer, und Tieck machte sie in „Sternbald", „Zerbino" und vor allem in „Genoveva" und „Octavian" zum Hauptprinzip seiner Dichtung. Auch bei Werner, dem Bewunderer Tiecks, muß die Musik in den Dienst der Poesie treten und an der Stimmungserregung mitarbeiten. Doch spielt sie in seinen anderen Dramen eine viel größere Rolle als in der „Weihe der Kraft". Im „Kreuz an der Ostsee" und in der „Kunegunde" verwertet sie der Dichter, um eine Kontinuität zwischen zwei Akten zu erlangen. Es wird demnach für die Zwischenpausen eine bestimmte Musik vorgeschrieben. Die wildkriegerische Musik, die bereits vor dem Schlusse des II. Aktes im „Kreuz an der Ostsee" eingesetzt hat, füllt den Zwischenraum zwischen dem II. und III. Akte aus, ebenso das Glockengeläute — und beides klingt noch während des III. Aktes nach. Das Gleiche geschieht auch in der „Kunegunde". Hier verlangt der Dichter einmal für den Zwischenakt (III—IV) eine Musik, welche, „die Haltung des Totenamtes bezeichnend, aus einem Trauermarsche in den geistlichen Kirchenstil übergeht."[1]

In der „Weihe der Kraft" wirkt die Musik allerdings nur im Rahmen der einzelnen Akte mit, aber hier nimmt sie auch eine bedeutende Stellung ein. Sie wird verwertet:

1-ens als äußerlicher Effekt ohne Wortbegleitung, bloß als Mittel zur Hebung der Stimmung. Dazu bedient sich der Dichter, ähnlich wie in den anderen Stücken, des Glockengeläutes. In der Nonnenszene des ersten Aktes hört man, der hier herrschenden Stimmung entsprechend, nur ein schwaches Läuten. In der 2. Szene des III. Aktes (im deutschen Ordens-

[1] „Theater", Bd. VI, S. 189.

haus) dagegen vernimmt man zusammen mit dem mächtigen Puls der jetzt rapid steigenden Handlung „das Läuten einer großen Glocke", wie WERNER vorschreibt — und dies zieht sich in langsamen Schlägen bis ans Ende des Aktes fort. Ähnlich geschieht es im zweiten Teile der „Söhne des Thals", wo sowohl während der Hochgerichtsszene als in der ihr vorausgehenden Szene in Molays Gefängnis und während der darauffolgenden Weihe der „Kreuzesbrüder" — also bis zum Schlusse des Stückes die Totenglocken in ernsten Tönen schlagen. — Hierher gehören auch die Harfenklänge, die im Momente, da Theobald stirbt, ertönen und die auch in der Wartburgszene das Erscheinen der beiden Schutzengel: Elisabeth und Therese, begleiten. — Die Anwendung der Musik erfolgt

2-tens in Form von Chorgesängen. Wir haben:

a) einen Chor der Bergleute am Anfang und am Schlusse des Stückes,
b) einen Chor der Nonnen (I, 2),
c) einen Chor der Studenten (I, 3),
d) einen evangelischen Chor, gebildet aus Luther und dessen Begleitern (III, 3 und IV, 2), und
e) einen Chor von Knaben und Mädchen zu Anfang des V. Aktes in der Nonnenkirche.

In dieser Partie nimmt WERNER teilweise gegebene Lieder in sein Drama herüber. Der Refrain im Gesang des Nonnenchors: „Miserere . . ." ist dem Hymnus der katholischen Kirche „Dies irae" entnommen. Die beiden Male, wo der evangelische Chor auftritt, werden mit Glück lutherische Gesänge verwendet, wodurch das geistliche Kolorit trefflich zur Geltung gelangt. Das eine Mal (III, 3) wird der Psalm: „Ein' feste Burg"[1] vorgetragen, das andere Mal (IV, 2) der

[1] Neueren Forschungen zufolge ist dieses Lied erst im Jahre 1527 beim Herannahen der Pest entstanden (s. SCHERER, Gesch. d. dt. Literatur, 9. Aufl., S. 282 u. 750). Daß aber früher allgemein angenommen wurde, Luther hätte dasselbe schon im Jahre 1521, auf der Reise nach Worms, gedichtet, bezeugt UHLAND, Gesch. d. deutschen Dichtkunst im 15. und 16. Jahrhundert (s. UHLANDS sämtliche Werke, ed. HOLTHOF, S. 487).

Hymnus: „HERR Gott dich loben wir“.[1] — Auch das kecke Studentenlied mit seinem burschikosen Ton und dem prächtig wiedergegebenen Zeitkolorit dürfte, wenn auch nicht ganz herübergenommen, so doch einem gleichzeitigen nachgedichtet sein.

3. Die dritte Reihe bilden die mystischen Duette: Theobald-Therese (IV, 2) und Elisabeth-Therese (Wartburg-Szene) — das erstemal wird der Wechselgesang von Hubert auf einem Waldhorn begleitet (ein bekanntes Tiecksches Motiv), das zweitemal von Harfentönen.

4. Endlich haben wir unmittelbare lyrische Ergüsse in Form von kurzen Monologen, die solo gesungen werden. Hierher gehören jene schönen Verse der Therese, denen allerdings der Dichter durch seine Sucht, alles allegorisierend zu erklären[2], den ursprünglichen poetischen Reiz benommen hat — die Verse von der Blüte, die im Schneebett schlummert und dann im Mai hinauf zu ihren Brüderlein zieht (II, 2); ferner das kurze Lied Huberts zu Anfang der Waldszene — und schließlich der Kirchenhymnus „Stabat mater“ im Munde Katharinas nach Abgang der Äbtissin in der ersten Szene des V. Aktes. Wir dürfen hier eine Anlehnung an „Faust“ annehmen, zumal das Faust-Fragment (1790) die Zwingerszene bereits enthielt. Es ist die gleiche Situation wie im Faust: die Schmerzensreiche wendet sich an die mit dem Schwert im Herzen. Während aber Goethe das Stabat mater für Gretchen, das bürgerliche Mädchen, genial in die deutsche Sprache übertragen hat, läßt Werner die Nonne den Hymnus (von dem er übrigens nur die ersten drei Verse verwendet) im Original sprechen. Und wie Goethe, setzt sich auch Werner über den Anachronismus hinweg, der dadurch entsteht, daß sowohl Gretchen als Katharina vor das Bild der Mater dolorosa hinsinken, während doch dieses erst gegen Ende des XVI. Jahrhunderts sich verbreitet hat.[3] — Noch einmal begegnen wir bei Werner

[1] Der Hymnus trägt in Luthers Geistlichen Liedern die Überschrift: „Der Lobgesang: Te deum laudamus. Verdeutscht.“

[2] Siehe Teichmanns literar. Nachlaß, S. 310.

[3] Vergl. Minor, Goethes „Faust“ I, S. 194.

einer direkten Anlehnung an Faust: in der „Kunegunde“. Diesmal nahm WERNER aus der Domszene das „Dies irae“ herüber. Daß WERNER dabei sicher an GOETHE gedacht hat, zeigt uns jener Brief WERNERS an GOETHE, datiert: „Heidelberg, den 12ten July 1808, Morgens um 4 Uhr“ — wo er im verzückten Tone von dem „göttlichen Weltall Faust genannt“ spricht: „Welchem von Helios Riesenwerken auch die Unsterblichkeit den ersten Preis einräumen möge, in Seiner glanzvollsten Eigenthümlichkeit strahlt er im Faust...“ Und schon in seinem zweitnächsten Briefe (vom 22. November 1808) berichtet er „Helios“ von dem Entwurf zum Kunegunden-Drama.[1] —

Daß die musikalischen Partien mit zu dem großen Erfolg der „Weihe der Kraft“ auf der Berliner Bühne beigetragen haben, versteht sich von selbst. ANSELM WEBER, der Kapellmeister am königl. Hoftheater, hat die Lieder in Töne gesetzt — er hatte zwei Jahre vorher das gleiche für SCHILLERS Tell getan[2] und im Jahre 1807 auch die „Söhne des Thals“ und 1815 „Des Epimenides Erwachen“ mit Musik ausgestattet.[3]

* * *

An die gesungenen reihen sich die beiden gesprochenen Monologe an: Luthers Gebet (III, 2) und Katharinas Monolog zu Anfang der mystischen Szene des IV. Akts. Der erstere benutzt ein wirkliches, historisch verbürgtes Gebet Luthers und soll uns noch im nächsten Kapitel eingehender beschäftigen. Wir wollen also hier nur den letzteren, den Monolog Katharinas, in Betrachtung ziehen. Dieser bildet den einzigen wirklich dramatischen Monolog, den wir in unserem Drama haben. Es ist kein ruhiger lyrischer Erguß, sondern hat, gleich dem Monolog der Johanna am Anfang des IV. Akts der „Jungfrau von Orleans“, zu seinem Inhalt einen inneren Kampf, der mit einer Wendung in der dramatischen Handlung in Verbindung steht. Diesen SCHILLERschen Monolog hatte WERNER schon

[1] Siehe Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 14, S. 11 und 27 ff. und die Einleitung von WALZEL, S. XXVII.

[2] Siehe ANTON BIRLINGER in D. N. L., Bd. 123, I, S. 220.

[3] Siehe TEICHMANN, a. a. O. S. 365 (Beilagen).

früher einmal nachgebildet: im zweiten Teil der „Söhne des Thals“, Akt III, Szene 7. Dort wie hier tritt eine Jungfrau auf, die durch einen Schwur an das Heilige gebunden und zur Entsagung verpflichtet, diese Fesseln zu zerreißen willens ist. Auch in der „Weihe der Kraft“ haben wir eine gleiche Situation: nur ist der Ton hier viel gemilderter, gedämpfter. Der innere Kampf, der beim Gedanken an den einst geleisteten Schwur in der zweiten und dritten Strophe auflodert, tritt dann zurück vor der Erkenntnis von dem göttlichen Ursprung des anfangs für sündig gehaltenen Gefühls. Es wird im ganzen Monolog überhaupt, der hier bereits vorherrschenden mystischen Stimmung entsprechend, das Dunkle, Dämmerhafte angestrebt und die Sprache kleidet sich in symbolische Ausdrücke („Heiland“ und „Altar“ gehören zu den wiederkehrenden Reimen).

Wie sehr Werner bei den beiden zitierten Monologen an Schiller gedacht hat, geht schon aus ihrer äußeren Form hervor, daraus nämlich, daß wie der erwähnte Monolog der Jungfrau von Orleans durch die stolzen Stanzenstrophen und die spanischen vierfüßigen Trochäen sich von den übrigen Szenen abhebt (ebenso wie der andere Monolog am Schlusse des Prologs), so auch die beiden Wernerschen Monologe mit auffallenden künstlichen Metren sich schmücken. In dem Monolog der Agnes („Söhne des Thals“) haben wir die selten vorkommenden, in die Mitte der Verse hineingreifenden Kettenreime (in denen Werner später auch den Rheinfall besungen hat) und ein Sonett, im Katharina-Monolog aber die schwierige, kunstvolle Sestinenform. Und hier läßt sich auch eine direkte Einwirkung Schillers nachweisen. Wenn Katharina die Worte spricht:

„Wird er, der mir im Weh'n der Eichenbäume
Erschien . . .“ (v. 2810) —

so denken wir unwillkürlich an die Verse der Johanna:

„Hätt' es nie in deinen Zweigen,
Heilige Eiche, mir gerauscht!“

Zu bemerken wäre hier schließlich noch, daß wir solchen Monologen, wie sie Schiller vor allem liebt: nach einer bewegten Szene in Form einer Schlußbetrachtung, bei Werner überhaupt nur selten begegnen — und speziell in unserem Drama auch jenes Kunstmittel, das in den sonstigen Stücken, z. B. im „Attila", im „Vierundzwanzigsten Februar" (Kurt) oft wiederkehrt, nämlich die Personen „beiseite", „vor sich" sprechen zu lassen, gänzlich fehlt.

Viertes Kapitel.

Der Dichter und die Geschichte.

WERNERS Quellen. — Geschichtliche Vorgänge, die in die „Weihe der Kraft" hineinspielen. — Ihre Verwertung. — Kompositionsrücksichten. — Luthers Gebet bei WERNER und in den Quellen. — Reichstagsrede. — Der Geschichte widersprechende Momente.

Als Quelle, aus der WERNER bei Abfassung seines Schauspiels schöpfte, wird KARL LUDWIG WOLTMANNS „Geschichte der Reformation in Deutschland" bezeichnet. Das Werk, das in Altona 1801 zu erscheinen begann, ist gerade um jene Zeit, da WERNER mit seinem Drama beschäftigt war, mit dem dritten Bande komplett geworden und soll ihm von JOHANNES VON MÜLLER geliehen worden sein.[1] Indessen wird man sehr enttäuscht, wenn man das WOLTMANNsche Werk zur Hand nimmt und darin das zu finden hofft, was an unsrem Drama, an der Art, wie der Dichter die Person Luthers auffaßt, originell ist.

---

[1] Siehe DÜNTZER, „Zwei Bekehrte", S. 77. — Allerdings ist es mir, obgleich ich meistens auf die Quellen selbst, soweit sie mir zugänglich waren, zurückgegangen bin, unergründlich geblieben, wie DÜNTZER dazu kam, die Reformationsgeschichte, die WERNER in jenem seltsamen Schriftstück, das uns erhalten ist (s. Briefe an JOH. v. MÜLLER, herausgegeben von MAURER-CONSTANT, Schaffhausen 1840, Bd. 4, S. 389), erwähnt, mit der WOLTMANNschen Geschichte der Reformation zu identifizieren.

Woltmann behandelt die Geschichte der Reformation seit dem Reichstage zu Nürnberg, also seit dem Jahre 1543, während die Vorgänge unsres Dramas in die Jahre 1520—22 fallen. Bloß im ersten Buch des I. Teiles (291 Duodez-Seiten enthaltend) gibt der Verfasser in Form einer Einleitung eine summarische Übersicht über die dem Reichstage zu Nürnberg vorausgegangenen Ereignisse. Dieses Kapitel mag Werner gelesen und sich vielleicht einiges daraus angeeignet haben — allerdings nicht viel, weil ja der Abschnitt nicht ausführlich genug behandelt ist, um auf Einzelheiten eingehen zu können, und schließlich nur etwas bietet, was in jedem Handbuch vollständiger zu finden gewesen wäre. Auf jeden Fall steht es fest, daß Werner dasjenige, was er für sein Drama nötig hatte, bei Woltmann nicht finden konnte.

Wir dürfen dagegen annehmen und manche Anzeichen, die uns später begegnen werden, sprechen dafür, daß Werner die Quellen selbst — in diesem Falle die Lutherschen Schriften — studiert hat. Denn gerade das, was uns in der „Weihe der Kraft" vielleicht am meisten verblüfft: die Sicherheit in der Wiedergabe der Eigenart des Reformationszeitalters, das trefflich durchgeführte Kolorit der geschichtlichen Szenen, kurz (um ein Lieblingswort von Tieck anzuwenden) „das Klima" derselben — gerade das ließ sich ja nicht in der kurzen Zeit, die Werner von der Ankunft in Berlin bis zur Fertigstellung seines Dramas zur Verfügung hatte, aneignen. Hingegen ist es sehr wahrscheinlich, daß er sich schon vorher, in Warschau oder Königsberg, ohne ein bestimmtes Ziel zu haben, mit der Reformationsgeschichte befaßte; denn daß er zu jener Zeit eingehende geschichtliche Studien getrieben hat, das beweisen ja seine beiden früheren Dramen: „Die Söhne des Thals" und „Das Kreuz an der Ostsee" mit den zahlreichen Anmerkungen unter dem Text und dem ausführlichen historischen Vorbericht, der dem „Kreuz an der Ostsee" vorausgeschickt ist.

Wir haben es übrigens gar nicht nötig, nach den Quellen, die Werner bei seinem Drama benutzt haben mag, zu forschen. Denn auf die innere Wahrheit der Geschichte hat ja Werner

ohnehin ganz verzichtet und sie vielmehr seinen eigenen Zwecken angepaßt. Die Quelle aber hierzu lag in ihm selbst, in seiner geistigen Prädisposition, oder besser: in der Entwicklung, die sein Geist genommen hat. Doch die äußere Wahrheit, die hat er beibehalten. Geschichtliche Vorgänge führt er in seiner Dichtung vor, und die Personen, die auftreten, sind — mit Ausnahme der in der mystischen Handlung agierenden — geschichtlich.

* * *

Werfen wir nun einen Blick auf die historischen Momente, die in unserem Drama zur Geltung kommen.

Die ersten vier Akte umspannen die Zeit von der Verbrennung der Bulle bis zur Fällung des Wormser Edikts. Nach der Geschichte spielten sich die Vorgänge folgendermaßen ab:[1]

Am 10. Dezember 1520 verbrennt Luther in Wittenberg die Bulle samt den päpstlichen Dekretalien. Unabhängig davon fordert Karl V., dem Drängen der lutherischen Partei nachgebend, den Kurfürsten Friedrich auf, er möchte Luther zum Reichstag nach Worms mitbringen. Luther erklärt dem Kurfürsten noch am selben Tage seine Bereitwilligkeit: selbst krank wolle er kommen, denn der Ruf des Kaisers sei für ihn der Ruf des Herrn. Indessen zieht der Kaiser schon am 17. Dezember seine Einladung zurück, da Luther inzwischen dem kirchlichen Banne verfallen war. Nun verstreichen volle drei Monate, während welcher Zeit die verschiedenen Einflüsse pro und contra an dem kaiserlichen Hofe sich geltend machen, bis es endlich dazu kommt, daß der Kaiser am 6. März 1521 Luther feierlich nach Worms zitiert und ihm einen Geleitbrief ausstellt. In der zweiten Hälfte März wird die Zitation Luthern eingehändigt, und gleich darauf macht sich dieser auf den Weg. In Worms trifft er am 16. April ein und stellt sich

[1] Ich verwerte hier die Darstellungen von Bezold (Allg. Gesch in Einzeldarstellungen, hrsg. von Wilh. Oncken. III, 1, S. 316—399) und Köstlin (Martin Luther, Bd. I, Kap. 15—18).

schon am nächsten Tage vor die Reichsversammlung, erbittet sich aber, da eine entscheidende Antwort von ihm gefordert wird, eine Bedenkzeit. Am 18. erscheint er zum zweitenmal vor den Ständen und hält die berühmte Rede, nach der die Sitzung geschlossen wird. Luther kommt nicht mehr vor den Reichstag. Während der nächsten Tage werden Verhandlungen auf privatem Wege mit ihm gepflogen. Da alles jedoch ohne Erfolg bleibt, wird er aufgefordert, Worms zu verlassen. Und am 26. April reist Luther wirklich, ohne daß ein Urteil in seiner Sache gefällt worden wäre, ab. Erst am 26. Mai, nachdem die Reichsstände Worms zum großen Teil bereits verlassen hatten, wurde vom Kaiser auf eigene Hand das Edikt gegen Luther (datiert vom 8. Mai) erlassen, das ihn in Reichsacht erklärte.

Unterdessen wurde Luther am 4. Mai unterwegs (und zwar nicht bei Worms, sondern auf dem Wege von Luthers Vaterstadt Möhra nach Gotha) auf Veranlassung des Kurfürsten überfallen und auf die Wartburg entführt. Hier weilte er fast ein Jahr — bis zum 1. März 1522. An diesem Tage flüchtete er aus seinem Schutzort und ging nach Wittenberg, um gegen die Umtriebe der extremen Elemente aufzutreten.

Die Ehe mit Katharina von Bora wurde erst am 13. Juni 1525 geschlossen.

* * *

Dies in knappsten Zügen das Bild der geschichtlichen Ereignisse, die Werner in seinem Drama verwertete. „Die Weihe der Kraft“ beginnt mit der Verbrennung der päpstlichen Schriften und schließt mit der Ehe Luthers. Ein Zeitraum von viereinhalb Jahren scheidet die beiden Vorfälle voneinander. Und zwischen den einzelnen geschichtlichen Vorgängen, die in das Stück hineinspielen, liegt wieder eine mehr oder weniger größere Zwischenzeit. Eine Stetigkeit der Handlung, wie sie das Drama nötig hat, gibt es in der Geschichte nicht. Und so mußte sie sich der Dichter schaffen, wollte er nicht bloß eine lose Reihe von geschichtlichen Bildern liefern. Es war, was die Komposition betrifft, die schwierigste Auf-

gabe, die sich Werner je gestellt hat. In seinen sonstigen Dramen, bei denen ihm freilich schon die große geschichtliche Entfernung ihrer Stoffe zu gute kam, wußte er die Handlung auf einen Punkt zusammenzupressen, in welchem sich alle Strahlen derselben brachen und der eine straffe Konzentration zuließ. Vielleicht wäre es einem anderen Dramatiker möglich gewesen, auch in dem Martin Luther-Stoff ein ähnliches glückliches Moment zur dramatischen Behandlung ausfindig zu machen. Doch Werner war es gerade um die Masse prächtiger Bilder, die ihm die Reformationsgeschichte bot, zu tun. Diese herrlichen Tableaux wollte er vor allem vor seinem Publikum aufrollen — darauf hatte er ja diesmal seinen höchsten Trumpf gesetzt. Es galt also, die Weitschichtigkeit und den Reichtum des Stoffes möglichst ergiebig auszunutzen, dabei aber doch die Handlung so zusammenzudrängen, daß sie sich in einem fünfaktigen Drama bewältigen ließe.

Daß Werner in seiner Dichtung die Stetigkeit der dramatischen Entwicklung erreicht hat, suchten wir oben bei Betrachtung des Zeitproblems zu beweisen. Hier wollen wir untersuchen, auf welche Weise Werner dies zuwege gebracht hat und wie er sich überhaupt in der „Weihe der Kraft“ zur Geschichte verhält.

* * *

Werner hat die oben skizzierten geschichtlichen Vorgänge im großen und ganzen in seinem Drama verwertet. Nur daß er dabei einzelnes ausscheiden mußte, um dafür das andere desto stärker zu betonen. Und vor allem: er fühlte sich, da er kein Historiker, sondern ein Dichter war, durch die Zeit nicht gebunden und ließ also hie und da jede Rücksicht auf sie außer acht.

So läßt er alle die Verhandlungen, die der Einladung Luthers nach Worms vorausgingen, fallen und schließt fast unmittelbar an den Akt der Bullenverbrennung die formelle Zitation an. Der Zeitraum von mehr als drei Monaten, der die beiden Ereignisse voneinander trennt, existiert für den Dichter nicht. Nach der Geschichte trifft Luther am 16. April

in Worms ein, erscheint am 17. vor den Reichsständen, und dann wieder am 18., wo er seine Rede hält. Im Drama sieht WERNER mit richtigem Takt von all diesen Zwischengliedern ab: an Luthers Ankunft schließt sich seine Rede im Reichstag an — und an diese wiederum gleich die Entscheidung, die in Wirklichkeit von Luthers Rede durch einen Zeitraum von rund einem Monat geschieden war und die allerdings auch nicht in einer Plenarsitzung der Stände gefaßt wurde. Der ganze zweite Teil der Reichstagsszene, von jenem Augenblick an, da Luther den Saal verläßt, ist fingiert. Aber gerade dieser Teil bot ja dem Dichter Gelegenheit, seine eminente Charakterisierungskunst zu entfalten und dem Zuschauer glänzende Bilder vorzuführen. Und dann kam er dadurch auch in die Lage, Luthers Rede vor der Reichsversammlung und das Wormser Edikt in einer ununterbrochenen Szene zu vereinigen, was für die Ökonomie des Stückes von großem Vorteil war.

Die gleiche Rücksicht auf lokale sowohl wie temporäre Stetigkeit war auch bei der folgenden, der Waldszene, entscheidend. Der Dichter denkt sich die Situation so, daß nämlich Luther noch am selben Tage[1], da er im Reichstag seine Rede gehalten, Worms verläßt und in einem Walde in der Nähe der Stadt von den kursächsischen Reitern überfallen wird. Daß die Gefangennahme Luthers weitab von Worms erfolgte und von dem Erscheinen Luthers vor dem Reichstag durch einen Zwischenraum von mehr als zwei Wochen getrennt war, das ignoriert der Dichter. Und nur dadurch war es ihm möglich, den ganzen Komplex von Ereignissen, die mit Luthers Rede in Worms in Verbindung stehen, als eine in sich geschlossene Gruppe von Vorgängen in einem Akt mit nur einer Verwandlung zu behandeln.

Kühn setzt sich dann WERNER in der letzten Szene des Stückes über alle historischen Bedenken hinweg. Luther verläßt die Wartburg und erscheint in Wittenberg, um der Bilderstürmerei

---

[1] „Die Weihe der Kraft" v. 2856.

zu steuern. Aber hier haben wir mehr als einen allgemeinen Sturm auf die Bilder. Es ist beinahe eine soziale Revolution, wie sie erst drei Jahre später ausbrach, die uns der Dichter vorführt. Sogar die Reichsfürsten kommen in Wittenberg zusammen, und wir sind Zeugen, wie sie wider die Aufständischen auf der Bühne kämpfen.[1] Daß dies alles historisch völlig unbegründet ist, daß Luther vielmehr, da er nach Wittenberg kam, es nicht nötig hatte, irgend einem Blutvergießen Einhalt zu tun, sondern bloß in einer achttägigen Folge von Predigten gegen die allzu radikalen kirchlichen Neuerungen eines Karlstadt und dessen Anhängerschaft Stellung nahm — das wußte wohl auch der Dichter. Nur war es ihm, dem gewandten Dramatiker, auch diesmal darum zu tun, einen bedeutenden Moment zu schaffen, in dem die verschiedenen Motive zusammenträfen. Dazu mußten die Wittenberger Bilderstürmerei und der Bauernkrieg zusammenfallen und dieser in Wittenberg selbst ausgefochten werden. Auch ein Widerruf der gegen Luther ausgesprochenen Reichsacht mußte fingiert werden, wodurch eine Aussicht auf den Nürnberger Religionsfrieden (1532) hinzukam, wenn auch eine formelle Annullierung eigentlich niemals erfolgte. Und schließlich mußte sich all dem noch die Verbindung Luthers mit Katharina von Bora unmittelbar anreihen, und zwar in Gegenwart der versammelten Fürsten und des Volkes. Daß auch dieses unhistorisch ist, braucht wohl nicht erst besonders ausgeführt zu werden.

Gerade diese letzte Szene zeigt uns indessen besonders deutlich, wie Werner mit dem geschichtlichen Stoff umgeht. Er nimmt die einzelnen historischen Tatsachen herüber, wobei er aber sein Augenmerk vorzüglich auf die dramatisch wirksamsten Ereignisse richtet und diese nun der Konzentration seines Werkes wegen so zusammendrängt, daß die verschiedenen tatsächlichen Zwischenglieder fortfallen. Es ist, als würde er die höchsten Spitzen einer Alpenkette auf einen Punkt zu-

[1] Über die Bilderstürmer vergl. das noch aus der Warschauer Zeit stammende Wernersche Gedicht: „Phantasie 1798“ (S. W. I, S. 92 ff.).

sammenschieben und dabei die vielen Anhöhen und die zahlreichen Täler, die sich dazwischen schlängeln, überspringen. So kommt es, daß der Historiker in WERNERS Dichtung vielen willkürlich konstruierten Fakten begegnen, daneben aber wieder Stellen finden wird, wo die geschichtlichen Vorfälle mit seltener Treue verwertet sind. Ja, an einzelnen Stellen wird es ihm sogar unzweifelhaft erscheinen, daß der Dichter direkt auf die historischen Quellen zurückgegangen ist und sie dann nicht selten wörtlich benutzt hat.

Nur einige Belege mögen hier folgen.

Luther soll nach der Tradition vor seiner Verteidigungsrede laut in seiner Kammer gebetet haben. Das betreffende Gebet aber ist aufbewahrt worden. WERNER verwertet dieses Motiv und läßt seinen Luther ebenfalls, unmittelbar bevor er sich zum Reichstag begibt, auf der Bühne ein inbrünstiges Gebet an seinen Gott richten. Und WERNER hat dabei ganze Sätze aus jenem Dokument, das sich unter Luthers Schriften findet, in diese Szene herübergenommen.

Ich gebe hier eine Zusammenstellung, aus der dies ersichtlich wird.[1]

Bei WERNER (v. 2285 ff.):	In LUTHERS Schriften:
Allmächtiger! . . . Welch elend Ding ist es um diese Welt! Wie ist der Teufel so gewaltig und voll List! Er überwältigt mich — das Urteil ist gefällt!	Allmächtiger, ewiger Gott! Wie ist es nur ein Ding um die Welt! . . . Wie klein ist das Vertrauen der Menschen auf Gott! . . . die Glocke ist schon gegossen und das Urteil gefället.
Ach Gott, ach Gott! — o du mein Gott! du mein Gott! Verlaß mich nicht, steh du mir bei! du mußt es, du! — Ist's meine Sach' doch nicht — was hab' ich hier zu thun?...	Ach Gott, du mein Gott, stehe du mir bei wider aller Welt Vernunft und Weisheit. Du mußt es tun: ist es doch nicht meine, sondern deine Sache. Hab' ich doch für meine Person allhie nichts zu schaffen . . .

[1] Das Gebet ist nach KÖSTLIN (a. a. O. I, S. 456) zitiert.

Hörest du mich nicht, du mein Gott? . . . Ha, du willst dich nur verbergen! Hast du mich umsonst erwählt? Fragen tu' ich dich, — doch weiß ich's, daß mich deine Allmacht stählt! . . .	Hörst du nicht, mein Gott? . . . Du verbirgst dich nur. Hast du mich dazu erwählt? ich frage dich, wie ich es denn gewiß weiß . . .

Auch die Rede vor der Reichsversammlung, die bei Werner die Form eines Resümee hat, die aber dennoch die wesentlichsten Punkte der Lutherschen Rede, wie sie sich in gleichzeitigen Quellen erhalten hat, sowie die Entgegnungen darauf möglichst genau wiedergibt, beweist, mit welcher Treue sich der Dichter an manchen Stellen an die geschichtlichen Zeugnisse gehalten hat. Auch hier finden sich wieder ganze Sätze nach den Originalquellen eingeflochten, auf deren Aufweisung ich indessen wohl verzichten darf. Ebenso begegnet man außerhalb dieser Rede verschiedenen Einzelheiten, die getreu herübergenommen sind — und die hier wiederum nicht sämtlich aufgezählt, sondern bloß als Beispiele angeführt werden sollen. Wenn Luther (II, 1) seinen Entschluß, zum Reichstag zu ziehen, in die Worte faßt:

„Fort nach Worms! — Und säßen
Auch soviel Teufel dort, als Ziegelstein'
Auf allen Dächern“ (v. 1547 ff.) —

so sind es dieselben Worte, die der geschichtliche Luther dem warnenden Spalatin schrieb: er wolle gen Worms, „wenn auch so viel Teufel drin wären als Ziegel auf den Dächern.“[1] Statt der Verse, die im Drama während des Aufzugs zum Reichstag Herzog Erich von Braunschweig an Luther richtet:

„Pfäfflein! Du gehst ein'n sauren Gang, den letzten!
Ich bin ein Kriegsmann — doch das wagt' ich nicht!“ (v. 2341 f.)

---

[1] Siehe Köstlin, „Martin Luther“ I, S. 442.

statt dessen hat der berühmte Kriegsmann und Feldherr Georg von Frundsberg Luthern, ehe er vorgelassen wurde, auf die Schulter geklopft und dabei gesagt: „Mönchlein, Mönchlein, du gehst jetzt einen Gang, einen Stand zu tun, dergleichen ich und mancher Oberster auch in unsern allerernstesten Schlachtordnungen nicht getan haben.“[1] Ebenso beruhen tatsächliche Einzelheiten, wie die, daß der katholische Herzog Erich Luthern nach dessen Rede eine Kanne Eimbecker Bier reichen läßt, auf Wahrheit. Nur daß WERNER dieses Motiv mit den Gerüchten, die auf dem Reichstag umliefen, als wollte man Luther vergiften, verquickte.

Andererseits finden sich bei WERNER wieder, außer jenen bereits besprochenen, aus Kompositionsgründen entsprungenen Abweichungen von der Geschichte, auch noch viele andere, den tatsächlichen Verhältnissen direkt widersprechende Momente. So die ganze zweite Szene des ersten Aktes. Die Aufhebung der Klöster fand zu jener Zeit noch gar nicht statt. Und vor allem: die Szene ist bloß Katharinas wegen ersonnen, das Kloster aber, in dem Katharina als Nonne weilte, befand sich nicht zu Wittenberg, sondern in Niemtzsch bei Grimma[2]. Katharina wird nach der Geschichte nicht aufgefordert, das Kloster zu verlassen: sie muß vielmehr aus den streng bewachten Mauern nächtlicher Weile flüchten. Es geschieht dies erst im Jahre 1523 — während unsere Szene am Tage der Bullenverbrennung, also am 11. Dezember 1520, spielt. Und überhaupt: alles, was sich auf Katharina und die mystische Handlung bezieht, ist bloße Fiktion des Dichters.

Der Historiker würde wohl noch manche Kleinigkeiten an unserem Drama auszusetzen haben: doch die licentia poëtica rechnet damit nicht. Ein Punkt sei hier aber noch

---

[1] Siehe KÖSTLIN, a. a. O. I, S. 444.

[2] WERNER ahnte wohl kaum, daß, wenn seine Angabe richtig und Katharina wirklich in Wittenberg Nonne gewesen wäre, die böswilligen Anspielungen des Verfassers des „Mönchshurenkriegs“ auf ein früheres Verhältnis Luthers mit Katharina dadurch eine Stütze gewonnen hätten!

erwähnt. Dresden wird an zwei Stellen (v. 179 u. 1944) als Residenzstadt von Kursachsen bezeichnet, obgleich es damals noch nicht einmal im Besitz Friedrichs des Weisen war[1]. Übrigens beging auch HEINRICH VON KLEIST im „Michael Kolhaas“ den gleichen Lapsus.

[1] Siehe JULIAN SCHMIDT in seiner Ausgabe der „Weihe der Kraft“ Leipzig 1876), S. XI.

Fünftes Kapitel.

Gestalten.

Personengruppen. — Verschiedene Charakterisierungsweisen. — Luther. — Direkte Charakterzeichnung. — Kaiser Karl als Gegenspieler. — Autocharakteristik. — Das historische Charakterbild. — Katharina von Bora. — Fortschreitende Charakterentwicklung. — Der psychische Prozeß bei Katharina. — Erkennungsszenen. — Theobald und Therese. — Episodengestalten.

Die sichere Hand, die beim Szenenbau zu erkennen ist, spürt man auch in der Charakterzeichnung. Werners Kunst des Charakterisierens hat schon Madame de Staël bewundert[1] — und nirgends bewährt sie sich in solchem Maße wie in der „Weihe der Kraft".

Werner liebt es, große Massen von Personen in seinen Stücken auftreten zu lassen. Aber er versteht es auch, sie zu meistern. Es herrscht Ordnung in dem Ganzen: man merkt einen bewußt ordnenden Geist dahinter. Wie sonst in den Wernerschen Dramen läßt sich auch in der „Weihe der Kraft" das zahlreiche Personal auf zwei Gruppen zurückführen. In dem ersten Teil der „Söhne des Thals" ist diese Zweiteilung noch nicht bemerkbar, dagegen ist sie in dem zweiten, technisch bei weitem fortgeschritteneren Teile deutlich ausgeprägt. Da haben wir auf der einen Seite den souveränen, geheim wirkenden „Thal"-Bund, auf der anderen die von ihm geleitete, als sein Werkzeug wirkende Welt; in der Mitte

[1] De l'Allemagne, Chap. XXIV.

aber die Figur des Großmeisters Molay. Und ebenso im „Kreuz an der Ostsee“: das Christentum und das Heidentum, Polen und Preußen — und die beiden Teile wieder gruppiert um das durch mystische Liebe verbundene Paar: Warmio und Malgona. In unserem Drama bildet das Zentrum Luther, die anderen Personen aber scharen sich um ihn oder sie stehen, ihm feindlich gesinnt, außerhalb seines Kreises. Die Einteilung ergibt sich von selbst und kommt besonders am Schlusse des dritten Aktes (Zug zum Reichstag) zur Geltung, wo fast alle Personen des Stückes auftreten und wo auch fürs Auge eine Zweiteilung sich ergibt. Daß dadurch eine Übersichtlichkeit in die große Masse von Nebenpersonen hineinkommt, versteht sich von selbst.

Doch uns interessieren in diesem Kapitel in erster Linie die Hauptpersonen mit jenen Profilen, die ihnen der Dichter verliehen, daneben teilweise auch in ihrem Verhältnis zu ihren geschichtlichen Urbildern.

Werners Charakterisierungsweise ist nicht gleich. Nicht nach einem Schema, an das er sich stets gebunden hielte, zeichnet er seine Personen. Er tut es immer anders — das Bild einer jeden Person wird jedesmal auf eine andere Weise vor dem Zuschauer aufgerichtet. Wir werden dies allmählich bei Betrachtung der einzelnen Gestalten wahrnehmen.

* * *

Der Charakter Luthers wird vorzugsweise direkt gezeichnet. Schon im Prolog, der ja den Dichtern meistens den schönen Dienst erweist, daß er sich zu Charakterisierungszwecken verwenden läßt, werden die Hauptpersonen kurz skizziert. So auch Luther. Freilich nimmt aber diese direkte Schilderung keine Rücksicht auf die sozusagen dramatisch-menschlichen Seiten der einzelnen Gestalten, sondern bloß auf ihren allegorischen Gehalt, auf ihr Verhältnis zu des Dichters heiliger Dreifaltigkeit: Kunst, Glauben und Reinheit. Was Luther insbesondere betrifft, so erfahren wir hier von seiner göttlichen Mission und der Weihe, die sein Werk durch die

drei Engel, die ihm beigegeben wurden, erlangen soll. Es ist Luther, wie er sich dem Dichter, unabhängig von seiner Rolle im Drama, als Verkünder von WERNERS Religion darstellt.

Luther als menschlicher Charakter, als die Hauptperson des Dramas, wird dann gleich in der ersten Szene von Hubert geschildert, wobei die Exposition des Lutherschen Charakters mit jener der dramatischen Handlung zusammenfällt. Hubert selbst scheint aber vom Dichter bloß dazu geschaffen worden zu sein, damit er die direkte Charakteristik Luthers gleich zu Anfang übernehme. Denn später spielt er keine Rolle mehr. Sein Erscheinen in der Waldszene, sein Untergang daselbst — beides ist so unmotiviert, so sichtbar hastig gemacht, daß wir wohl nicht fehlgreifen, wenn wir annehmen, der Dichter habe hier Hubert wieder zum Vorschein gebracht, bloß um den Faden, den er mit der ersten Szene fallen gelassen, doch wieder aufzugreifen und das Schicksal des Mannes sich irgendwie zu Ende abspinnen zu lassen.

In dieser ersten Szene wird also Luther gleich direkt charakterisiert. Der Dichter hat dies glücklich zuwege gebracht. Er läßt seinen Helden durch einen, der eine Zeitlang in dessen Umgebung geweilt hat, schildern. Die Charakteristik gewinnt dadurch an Wahrheit und Bestimmtheit. Hubert war während einiger Zeit der Famulus Melanchthons gewesen. Und nun erzählt er von einem Besuch, den Luther Melanchthon am Tage vor seinem Aufbruch nach Augsburg zum Kardinal Cajetan abgestattet hat. Wir bekommen in knappen Zügen ein Bild des Seelenzustandes des Reformators vor einem der entscheidendsten Augenblicke seines Lebens. Und dieser Schilderung, die den Grundzug von Luthers Charakter: seine kühne Zuversichtlichkeit und Entschlossenheit im Gegensatz zu dem mehr passiven Wesen Melanchthons dramatisch trefflich wiedergibt, ist jede Absichtlichkeit seitens des Dichters benommen. Denn Hubert erzählt eigentlich nur von seinem eigenen Schicksal, in das freilich Luther einst bestimmend eingegriffen hat.

Und ebenso geschieht es das andere Mal, wo wir wieder eine längere Charakteristik Luthers erhalten (I, 2). Diesmal wird sie Franz von Wildeneck in den Mund gelegt. Aber auch dieser erzählt nur von eigenen Erlebnissen, indem er von Luther spricht. Es ist die glücklichste Art des Charakterisierens, die WERNER in den beiden Fällen zur Anwendung bringt. Wir bekommen den Helden nicht zu sehen, aber wir sind Zeugen von Vorgängen, deren Träger in ihrem Wesen mit dem Helden eng verbunden sind — und indem sie sich nun selbst einführen, führen sie mittelbar auch den vorläufig noch unbekannten Helden ein.

Die direkte Charakteristik Luthers, die in die Werbung Franzens um die Hand Katharinas eingeflochten ist, wird durch kontrastierende Gegenüberstellung noch stärker beleuchtet. Kaiser Karl und Luther — unter dem Banne der beiden Persönlichkeiten hat Franz gestanden. Und da er nun Katharina von dem großen Luther erzählt, der ihn durch seine Lehre zu neuem Leben auferweckt hat, ergibt sich für ihn die Parallele mit Karl, seinem einstigen Abgott, von selbst. Und diese Parallele wird in der ganzen Szene so stark hervorgekehrt, daß es den Anschein gewinnt, als sollte Karl im Drama den Gegenspieler Luthers abgeben. Kaiser Karl V., an dem übrigens schon Frau VON STAEL auszusetzen hatte, WERNER hätte bei dessen Schilderung Farben aufgetragen, die nicht nach der Natur abgetönt wären, und der den Ständen gegenüber eine ähnliche despotisch-barsche Sprache führt, wie Kaiser Maximilian auf dem Reichstag zu Augsburg in der ersten Fassung des „Götz“[1] — Kaiser Karl stellt Luther gegenüber die Kraft ohne Weihe, die sich selbst Gott ist, vor.[2] Ihm fehlt der Glaube, von dem Luther hingegen ganz erfüllt ist. „Ein Gott an Kraft, ein Teufel an Begier“, möchte

[1] „Der junge Goethe“, II, S. 106.

[2] In „Attila“ wiederholt sich die gleiche Gegenüberstellung: Attilas Kraft wird am Schlusse durch die Verbindung mit Honorien geweiht, während Aëtius die weihelose Kraft vertritt.

er die ganze Erde sich unterjochen, doch aus rein selbstischen Motiven, nicht geleitet von der Gottheit.

> „Den Donnerton der Kraft vernimmt er nur,
> Doch kann er nicht durch Liebe ihn vergöttern." (v. 507—8.)

Dem „Heiligen" Luther gegenüber, der in dieser Hinsicht den anderen Wernerschen Heiligen sich anreiht, ist er der Vertreter des ungläubigen und „egoistischen" Aufklärungs-Jahrhunderts.[1] Luther, seinem ganzen Wesen nach groß und imponierend, ist eine harmonische Natur („in der Brust wohnt ihm ein stiller Friede", v. 633), weil seine „Kraft" durch Liebe versöhnt ist. Karl dagegen, der stolze Karl, den nur die Kleinheit seiner Umgebung groß gemacht, der nach außen ruhig und glatt ist wie ein Aal, ist im Innern zerrissen, entzweit mit sich und der Natur. Im Gegensatz zu Luther entbehrt er des festen Grundes für seine Kraft, kurz: er ist von seinem „Urquell losgerissen".

In der ganzen Rede des Franz von Wildeneck wird diese Kontrastierung der beiden Charaktere so nachdrücklich betont, daß man, wie erwähnt, vermuten könnte, Karl wäre der Widerpart Luthers. Doch diese Vermutung ist bloß ein Ergebnis der allzu grellen und im Verhältnis zu seiner wirklichen Rolle im Drama allzu ausführlichen Charakteristik Kaiser Karls. Oder sollte Karl ursprünglich wirklich der Gegenspieler gewesen sein? Und sollte der Dichter die Absicht gehabt haben, eine Gegenüberstellung des Katholizismus und des Protestantismus, wie sie uns um diese Zeit so oft in seinen Briefen begegnet[2], auf die Bühne zu bringen? Sollte sich dann also der Kampf zwischen Luther, als dem Vertreter des Wernerschen „verklärten Katholizismus", und Karl, als dem fingierten Repräsentanten eines selbstischen, „liebelosen" und prosaischen Protestantismus, abspielen? . . . Der dritte Akt enthält manche Anzeichen hierfür: so die ganze Unterredung des Kaisers mit Bossu, wo der Gegensatz zwischen Karl und

[1] Minor, „Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern", S. 28.
[2] Siehe oben S. 4 f.

Luther wieder deutlich hervorgekehrt wird. Und in diesem höchsten Momente der dramatischen Spannung fühlt der Kaiser selbst den Gegensatz. WERNER, der in seinem Streben nach möglichst genauer Charakteristik oft zur Karikatur gelangt, läßt Karl am Schlusse der Bossu-Szene ausrufen: „Hier bin ich Gott!“[1] Und keinen andern Gott will er neben sich dulden. Aber Luther — meint er — halte sich ebenfalls für einen Gott. Daher sein Groll gegen Luther. Und diesem Groll gibt er offen Ausdruck. „Er soll nicht Gott sein, der kecke Mönch!“ ruft er wütend, da er den Saal betritt, in dem die Fürsten versammelt sind.[2]

Der Gegensatz tritt dann wieder zutage in jener Szene, die den Zug zum Reichstag bringt. Der Dichter läßt die beiden einander Aug' in Auge schauen. Der Kaiser starrt seinen Nebenbuhler lange an — da entfällt seiner Hand das Szepter. Der Vorfall könnte symbolisch auf den Fall des Kaisers hindeuten. Aber dieser Gegensatz wird nicht weiter fortgeführt — ja, im entscheidenden Augenblicke wird er ganz fallen gelassen. Der Kaiser kommt zwar noch einmal, in der Reichstagsszene, darauf zurück:

„Du also, frecher Mönch! willst selbst ein Gott sein! —
Du irrst!“ (vv. 2434—2435.) —

ruft er da Luther zu. Sonst aber merkt man hier, auf dem Höhepunkt des Dramas, nichts von irgend einer Rivalität. Und wenn dann der Kaiser den bereits verdammten Reformator durch seine beiden Stimmen wieder rettet, so bedeutet dieser Schritt keineswegs, er weiche vor Luther oder beuge sich vor dessen innerer Übermacht. Im übrigen ist hier bereits die Rolle des Kaisers ausgespielt, ohne daß seine im Laufe des Stückes so oft angedeutete Rolle des Gegenspielers in der Handlung selbst zur Geltung gekommen wäre.

Doch kehren wir nun zu Luther zurück. Hatte uns der Dichter in der ersten Szene durch Hubert den Menschen

[1] „Die Weihe der Kraft“, v. 2213.
[2] „Die Weihe der Kraft“, v. 2263 ff.

Luther charakterisiert, so bekommen wir jetzt aus Franzens Munde ein Bild des Reformators. Franz ist der Freund und Jünger Luthers, und so spricht er denn von seinem Meister nicht in bedächtig-abwägendem Tone, sondern in dem der Begeisterung:

„Hier über'm vaterländischen Eichenhain,
Tief aus des Harzes tausendjähr'gen Stämmen
Steigt auf der Sonne neuverjüngter Schein,
Ob sich Kolosse auch entgegendämmen; —
In dunkle Schachte schimmert sie herein,
Und nichts vermag den kühnen Strahl zu hemmen,
Der, von dem großen Luther angezündet,
Die Kette schmilzt, die alle Geister bindet.“ (vv. 567—574.)

Wir erhalten keine Schilderung der einzelnen Züge des Reformators: es ist das allgemeine Bild, das uns sein Jünger malt. Doch diesem Bilde ist ein Pendant beigegeben, wodurch der Gesamteindruck, den wir von Luthers Person aus dieser sowie aus der folgenden Szene erhalten, desto schärfer sich einprägt. Hat Franz den kühnen Sinn Luthers enthusiastisch gepriesen, der das erstarrte Papsttum angegriffen, der die Welt wieder auf den Weg der Wahrheit bringen wolle, so sieht Katharina in Luther nur den Apostaten, der die hohe Würde eines Priesters schände. Nicht die Wahrheit werde er den Menschen enthüllen, wohl aber sie des naiven Glaubens berauben, der allein zur Erkenntnis des Göttlichen führe:

„Den Firnis wird er euch vom schönen Bilde
Der himmlischen Natur herunter wischen,
Daß nur die ersten kahlen Linien
Euch übrig bleiben, euer Auge nimmer
Am warmen Farbenschmelz sich laben kann.“ (vv. 853—857.)

Katharina weist also gerade auf die Schatten des Reformators und seines Wirkens hin, so wie Hubert und Franz bloß die hellen Punkte geschildert haben. Durch diese Beleuchtung, die von zwei verschiedenen Seiten fällt, wird

uns ein deutlicheres Bild geliefert[1]: was der Freund übersieht, entgeht dem schärferen Blick des Feindes nicht. Und so kennen wir den Helden, noch ehe wir ihn gesehen haben. Wenn Luther später auftritt, so ergibt sich aus seinen Handlungen eine indirekte Charakteristik. Aber bevor dies geschieht, wird er durch andere Personen direkt charakterisiert. Es ist die Shakespearesche Technik. Nur daß dies bei Shakespeare auf viel knapperem Raume geschieht. Hamlet und Macbeth sind hierfür die klassischen Beispiele. Aber auch Romeo. An die charakterisierende Einführung Romeos werden wir übrigens in unserem Drama einmal von selbst gemahnt: beim Kurfürsten Friedrich von Sachsen. Es ist zu Anfang des dritten Aktes. Die versammelten Fürsten unterhalten sich miteinander über den gestrigen Einzug Karls in Worms. Und mit dem Kaiser vergleichen sie den Kurfürsten, der neben ihm ritt, in seiner imponierenden Ruhe. Da sieht man ihn nahen. „Dort kommt er!" rufen mehrere Stimmen. Auf diese Weise wird dem Zuschauer von vornherein das Bild des Mannes gezeichnet, der in den nächsten Szenen als Beschützer Luthers eine wichtige Rolle spielen soll. Und ebenso bei Romeo. Bevor der Held zum erstenmal auf der Bühne erscheint, sind wir Zeugen einer Unterredung zwischen dem alten Montague und Benvolio, wobei wir eine ziemlich ausführliche direkte Charakteristik Romeos erhalten — und plötzlich sagt Benvolio: „Da kommt er, seht!"

* *
*

Neben der direkten bedient sich der Dichter im ergiebigsten Maße der Autocharakteristik. Die ganze breit ausgesponnene erste Szene des zweiten Aktes ist eine einzige Autocharakteristik Luthers. Freilich schildert sie in erster Linie die früheren Schicksale des Helden. Daß sich Werner hier mit dem Dichter der „Piccolomini" berührt, darauf

[1] Für die Beschreibung hat Viehoff („Poetik" S. 147 ff.) über dieses Kunstmittel gehandelt; vergl. R. M. Werner im Anzeiger für deutsches Altertum XVI, S. 310.

wurde bereits bei der Analyse des äußeren Baues hingewiesen. Aber merkwürdig ist es doch, daß beide Dichter zur Schilderung der Vergangenheit ihrer Helden nicht der direkten, durch andere vermittelten, sondern der Selbstcharakteristik sich bedienen. Nur ist diese bei Schiller ausgesprochen episch, während sie bei Werner nicht vom Helden in einem Vortrag dargelegt wird, sondern aus einzelnen kleinen, auf dem Wege dramatischer Entwicklung vorgebrachten Zügen zu einem vollendeten Bild heranwächst.

Wir erfahren also von der bitteren Not, die der junge Studiosus in Eisenach litt, wie ihn sein Ehrgeiz dazu trieb, Latein zu erlernen, um nur die Quinta zu überspringen und den bärtigen Primanern im Verständnis des Cicero nicht nachzustehen; wie er da mit anderen Schülern von Tür zu Tür ging, Kurrende singend; wie dann der Umschwung kam und Cottas Weib ihn in ihr Haus aufnahm und er unter ihrem Schutze sich glücklich entwickelte; wie er nachher in Erfurt Jus trieb und eines Tages ihm das Bewußtsein seines hohen Berufes kam, und wie er zu dem wurde, was er nun ist: der unerschrocken den verschütteten Schacht der Wahrheit wieder aufgräbt.

In allen diesen Geschicken offenbart sich aber immer wieder der Hauptzug des Lutherschen Charakters: der unerschütterliche Wille, der ihm den Weg nach seinem Ziele bahnt und alle Hindernisse beseitigt — dieser starke Wille, der sowohl in den täglichen Erlebnissen, in jedem Schritt, den er tut, wie in seinem großen Werke zum Vorschein kommt.

Es ist selbstverständlich, daß, nachdem nun im ersten Akt durch den Mund anderer, im zweiten durch den Helden selbst sein Charakter breit geschildert worden, im weiteren Verlauf der Handlung nicht viel neue Züge hinzukommen können. Wenn sich auch hie und da manches einstellt, was indirekt das Bild des Helden vervollständigt, so ist doch im großen und ganzen das, was vom dritten Akt an folgt, bloß eine Entfaltung jener Charakterzüge, die bereits durch direkte Schilderung festgelegt worden sind. Eine Änderung jenes Bildes

bekommen wir nicht, weil das Drama keine psychologische Entwicklung des Helden enthält. Wenn der Held zum erstenmal auftritt, ist er bereits ein fertiger Charakter.

* * *

Luther, der von WERNER geschaffene, gleicht dem historichen Luther in seinem ganzen Wesen — insoweit eben ein poetisches Bild einem realen gleichen kann. Und er gleicht ihm trotz den entgegengesetzten Behauptungen, denen man in den meisten Literaturgeschichten begegnet. Das wurde bereits von einem gleichzeitigen Rezensenten, AUGUST KLINGEMANN, erkannt, der von dem WERNERschen Luther rühmte, er wäre „ein poetischer Lucas Cranach und seinem Urbild täuschend ähnlich."[1] Nur muß man allerdings auseinanderhalten, was der Dichter mit seinem Luther vorhatte und was er tatsächlich schuf. In WERNERS Absicht lag es ja, aus Luther einen Apostel seiner eigenen Religion zu machen, wie es der hl. Adalbert im „Kreuz an der Ostsee" war — mit dem ihn WERNER um diese Zeit in einem Atem als dessen Kollegen nennt.[2] Doch während sich der Dichter liebevoll in die Quellen versenkte, stieg ihm bei der Arbeit — wie es nicht anders möglich war — anstatt eines Heiligen das richtige Bild des Reformators auf. Freilich trachtete WERNER nachher, das klare Bild abzuschatten und den anderen Gestalten anzupassen. Hierfür bot sich ihm Gelegenheit, als er, wie bereits erwähnt, unmittelbar vor der Aufführung durch einen hohen Gönner aufgefordert wurde, das Drama noch auszudehnen. Aber auch dann fühlte er, daß sein Luther noch immer nicht jener Heilige sei, wie er ihn haben möchte. Also verfasste er noch den Prolog, der neue Züge in das ursprüngliche Bild hineintrug und der erst kurz vor dem Erscheinen der Buchausgabe entstanden ist. Aber all das, meine ich, vermag doch an dem Bilde selbst, wie es sich bis zum fünften Akt allmählich vor

[1] COTTASches „Morgenblatt für gebildete Stände" vom 9. März 1807.

[2] Historischer Vorbericht zum „Kreuz an der Ostsee" (Theater, Bd. IV, S. 12).

unseren Augen erhebt, nichts zu ändern. Und darum handelt es sich uns ja gegenwärtig.

Die Farben zu seinem Bilde hat sich der Dichter direkt aus den Quellen geholt. Es ließe sich beweisen, daß das meiste davon, was Luther spricht (besonders in den historischen Szenen), beinahe wörtlich aus seinen Werken herübergenommen ist. Ich begnüge mich an dieser Stelle bloß mit dem Hinweis auf die wenigen Belege, die ich im vorhergehenden Kapitel angeführt habe. Vielleicht ein wenig übertrieben ist Luthers prophetische Gabe: er sieht den Tod Franzens und Theobalds voraus; er ahnt, daß, während er auf der Wartburg sitzt, etwas außerordentliches in Wittenberg vorgefallen sei. Aber doch ist das Visionäre an ihm begründet. Schon die Zeitgenossen kannten diesen seinen Zug. Es gibt einen volkstümlichen Holzschnitt aus der Reformationszeit, der Luther bei seiner Bibelübersetzung darstellt. Luther mit emporgehobenem Haupt, das wie bei einem Heiligen nach allen Seiten Strahlen aussendet, die Augen starr auf ein Kruzifix gerichtet. Es ist, als hätte Werner dieses Bild vor sich gehabt, da er die betreffende Szene dichtete.

Auch andere Züge in Luthers Bild sind nicht etwa bloß der Willkür des Dichters entsprungen. Wenn Minor[1] einmal an Luther aussetzt, daß er vor der Verbindung mißtrauisch wird, ob es nicht eine Versuchung des bösen Geistes sei, so muß dem entgegengehalten werden, daß doch Luther das Wort „Teufel“ stets im Munde führt und ungeachtet seines klarschauenden Geistes sich immer wieder von Teufeln umringt wähnt und dem Teufel trotzt. Unbeschadet seines übermächtigen Willens fühlt sich der Wernersche Luther dennoch bloß als ein Werkzeug Gottes — auch dies ein Zug, der dem historischen Luther, dem schroffen Deterministen und Verfasser der antierasmischen Streitschrift „De servo arbitrio“ (1525), eigen gewesen. Dieses Bewußtsein lastet freilich in manchen Augenblicken schwer auf seinem Gemüte, und dann entreißt sich

[1] Schicksals-Tragödie, S. 34.

ihm, wie Attila, der Geißel Gottes, der Seufzer: „O! muß ich es sein!“[1] — Bekannt ist auch Luthers Vorliebe für Musik, die in unserem Drama eine so wichtige Rolle spielt und die mir nicht zugunsten der romantischen Theorie von der Verschmelzung von Kunst und Religion, wie man leicht annehmen könnte, übertrieben zu sein scheint. Hat doch Luther selbst einmal den Ausspruch getan: „Ich gebe nach der Theologia, der Musica den nehesten Locum und höchste Ehre.“[2]

Unhistorisch dagegen ist die Tendenz, die Werner, wie bereits bemerkt, in die Gestalt seines Helden nachträglich hineingetragen hat. Doch kommt diese Tendenz gar nicht in Betracht, sobald wir Luther isoliert von all' dem mystischen Treiben, das sich um ihn abspielt, betrachten — Luther, wie ihn der Dichter, dessen überaus starke plastische Begabung sich vielleicht nirgends so sehr bewährt hat wie hier, mitten in das Drama hineingestellt. Unhistorisch sind dann vor allem die anderen Gestalten, die sich um Luther scharen und von denen allerdings bei perspektivischer Betrachtung ein Schatten auch auf sein klares Bild fallen muß.

—

Im Jahre 1522 verfaßte Luther während seines Aufenthaltes auf der Wartburg die nachher von Dr. Justus Jonas ins Deutsche übersetzte Schrift: „Von den geistlichen und Klostergelübden Martini Luthers Urtheil.“ Es ist eine Rechtfertigung der dem Zölibatgelübde untreu Werdenden, eine Verteidigung der aus dem Mönchsstand Austretenden. Die Schrift hatte einen ungeheueren Erfolg, unter anderem auch den, daß zu Ostern des Jahres 1523 neun wackere Nonnen unter Obhut einiger angesehener Wittenberger Bürger aus dem streng bewachten Kloster Nimtzsch bei Grimma entflohen. Unter den Flüchtigen befand sich Katharina von Bora. Luther, der sich ihrer annahm, trachtete sie zu verheiraten,

[1] „Die Weihe der Kraft“, v. 123.

[2] „Tischreden“, Luthers Werke, ed. Wolff, S. 427; vergl. auch Luthers Gedicht: „Frau Musica“.

entschloß sich aber schließlich selbst, sie zur Gattin zu nehmen. Sie ward nun seine tüchtige Genossin, der er, wenn er auf Reisen war, hübsche Briefe schrieb. Nach seinen Anreden: „Mein lieber Herr Käthe“, „Dominus meus Katharina“ glaubten einige, sie zu einer Teufelin stempeln zu dürfen. Schon Simon Lemnius hatte in seinem Sudelwerk: „Monachopornomachia“ eine volle Schale von Schmutz über ihr Haupt ausgegossen, und bekannt ist auch der „Lucifer Wittenbergensis“ des Augustiners Kuen aus dem Jahre 1747[1] — während z. B. Lessing nicht verfehlte, gelegentlich seiner Verehrung für Frau Käthe deutlich Ausdruck zu geben.[2] So schwankt, von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, auch ihr Charakterbild in der Geschichte.

Doch an diese Katharina von Bora dürfen wir bei Werner nicht denken — weder an die von den Lemichen entstellte, noch an die der Luther-Verehrer. Hier verlieren wir völlig den historischen Boden unter den Füßen — und dürfen, wollen wir dem Dichter irgendwie gerecht werden, nicht einmal historische Parallelbetrachtungen anstellen. Wir müssen vielmehr die Katharina unsres Dramas ganz und gar als eine vom Dichter erfundene Gestalt ansehen, denn mit der geschichtlichen Gattin Luthers hat die Heldin Werners bloß den Namen gemein.

Katharina ist die Trägerin jener mystischen Handlung, die das ganze Drama hindurch neben der geschichtlichen einherläuft, sie bald von der Seite beschattend, bald ganz in ihren Zauberkreis ziehend. Welche Rolle Katharina in dieser Handlung spielt, was sie als mystisch-allegorische Gestalt im Verhältnis zu Luther bedeutet, darauf wurde bereits in einem anderen Zusammenhang hingewiesen.[3] Hier wollen wir sie, ebenso wie bei Luther, unabhängig von den Tendenzen, die der Dichter mit ihr verband, bloß auf ihre dramatisch-charakteristischen Qualitäten hin betrachten.

* * *

---

[1] Erich Schmidt, „Lessing“. Berlin 1892. Bd. I, S. 220.

[2] Siehe Lemnius-Briefe, Stück 7 und 8.

[3] Siehe oben Kap. II.

Im Gegensatz zu Luther haben wir bei Katharina eine fortschreitende Charakterentwicklung zu verzeichnen. Freilich findet diese Entwicklung nicht, wie man es sonst bei einem Luther-Drama erwarten dürfte, auf religiösem Gebiete statt. Hier ist sie eine Heilige. Und wenn sie auf Luthers Seite übergeht, wenn sie dann zum Schluß Luthers Gattin wird, so ist dies nicht etwa die Folge ihrer Bekehrung. Sie, die wir bis in den fünften Akt hinein als Nonne sehen, entsagt keinem einzigen Punkte aus ihrer bisherigen religiösen Überzeugung — ja, dieser Gegenstand wird überhaupt gar nicht berührt. Wird doch der ganze Protestantismus in unserem Drama auf Differenzen zwischen Luther und dem Papst sowie dessen Anhängerschaft reduziert. Daß Luther irgend eine neue religiöse Partei schaffe, die von der bisher allgemein anerkannten Form des Christentums abweicht, davon ist nirgends die Rede.

Und doch wird uns Katharina gleich zu Anfang in ihrem schroffen Gegensatz zu Luther dem Abtrünnigen vorgeführt, daß man vermuten könnte, aus diesem Gegensatz heraus werde sich der dramatische Konflikt entwickeln. Aber auch dieses Motiv wurde, wie jenes andere, das in derselben Szene mit ebensolcher Deutlichkeit auftaucht — das Motiv des Gegenspielers — im weiteren Verlauf der Handlung fallen gelassen.

Luthers Charakter ist keinen wesentlichen Änderungen unterworfen. Er steht fest von Anfang bis zu Ende. Katharina dagegen durchläuft im Drama eine ganze Metamorphosenskala: sie ist eine Himmelsbraut, sie ist dabei im Haß gegen Luther befangen, wird aber zum Schluß seine Lebensgenossin. Ihr Wesen ist allerdings mehr auf das Passive gestellt. Sie wird von der Gottheit geleitet. Gott hat sie, die Zarte, dazu bestimmt, dem Lutherschen Werke die Weihe zu geben. Luther ist, nach WERNERS Theorie von der „Hälften- oder Halbliebe“[1],

[1] Siehe „Weihe der Unkraft“, D. N. L., Bd. 151, S. 228. — Diese Theorie WERNERS von den zwei Hälften, die für einander bestimmt sind und sich suchen, darf vielleicht auf den Androgynen-Mythos zurückgeführt werden, den PLATO im „Symposion“ von Aristophanes erzählen läßt.

ihr „Urbild", von Ewigkeit her für sie bestimmt. Katharina muß also, wie alle ihre Vorgängerinnen und Nachfolgerinnen in WERNERschen Dramen, ihr Schicksal erfüllen, sie ist bloß ein Werkzeug in den Händen dieses Schicksals. Und so auch ihre Liebe.

Katharina wird gleich aktiv eingeführt. Sie wird nicht vorher, wie es bei Luther der Fall ist, in langen Schilderungen charakterisiert. Aber gleich wie sie auftritt, kommen die beiden Grundzüge ihres Charakters zum Vorschein: ihr frommes, nur der Stimme der Gottheit lauschendes Gemüt auf der einen Seite, auf der anderen: Entschlossenheit und kühner Stolz. Beide Eigenschaften hat sie mit Luther gemein. „Ein eisern Weib" nennt sie der kurfürstliche Rat, und die Äbtissin sagt von ihr:

„Immer thut sie nur
Das, was sie will — doch will sie nur das Gute." (v. 345/6.)

Eine psychologische Entwicklung macht Katharina im Drama durch. Die Hauptmomente dieses inneren Prozesses kommen in gewaltsam hervorbrechenden Gefühlsakten zum Ausdruck. Sonst spiegelt sich ihr Inneres in beichtenden Dialogen mit ihrer Vertrauten, dem heiligen Kinde Therese, wieder, also auch auf dem Wege der Selbstcharakteristik, wie bei Luther, einmal auch im Gespräche mit Franz von Wildeneck (I, 2).

Ihr Verhältnis zu Franz würde sicher ganz zur Vorgeschichte gehören, hätte sich der Dichter in seinem Drama knapper fassen wollen. Vor sieben Jahren hatte sie den Schleier genommen. Aus innerem Antrieb sicherlich, aber wohl auch, um sich den stürmischen Liebeswerbungen Franzens zu entziehen. Jetzt, da er ihr wieder begegnet, ist sie kalt. Sie ist ihm gut, aber Liebe zu ihm fühlt sie nicht im Herzen. Sie gibt wohl vor, sie sei eine Braut Christi und alle anderen Gefühle wären ihr fremd, doch ist es Selbsttäuschung. Der Heiland, der Unsichtbare, der Unfaßbare, vermag sie nicht ganz auszufüllen. Sie möchte ihn verkörpert vor sich sehen, einen „eigenen Heiland", der nur ihr gehörte:

„Den möcht' ich fassen, mir ihn selbst gestalten,
In ihn mich ganz versenken, und mit ihm
Aus freier Willkür liebend untergehn." (vv. 712—715.)

Es ist die Liebessehnsucht, die in ihr erwacht ist, der sie sich aber noch nicht deutlich bewußt ist und die sie daher, wie so oft in der Romantik (z. B. bei NOVALIS in der Abendmahlshymne), mit ihren religiösen Gefühlen vermischt. Immerhin: es ist das Vorgefühl der Liebe, die nur noch des Objektes ermangelt. Und nun stellt sich auch dieses ein, mit zwingender Notwendigkeit, ohne jeden Übergang, ohne vorhergehende Reflexion — ja, gegen diese. Gerade der Ketzer Luther, über den sie eben den Fluch ausgesprochen hat, ist es. Weil dies aber unvorbereitet, gleichsam wie ein deus ex machina, eintritt, so muß es komisch wirken, wenngleich der Dichter mit vollem Ernst daran glaubte. Erzählte er doch, er hätte es selbst bei seiner dritten Frau erlebt . . . So komisch, wie dieses erste Zusammentreffen — Luther verhält sich hier allerdings passiv, ja ignorierend —, wirkt nicht einmal die ähnliche Szene im „Attila". Auch hier sehen sich die beiden „Liebenden" zum erstenmal, aber sie ahnten einander schon vorher. Honoria schwärmt für die Geißel Gottes, den Schrecken der ganzen Welt. Und er wieder nimmt sich von selbst der um ihr Erbteil betrogenen unbekannten Prinzessin an. Genügend ist die Motivierung trotzdem nicht, aber sie ist wenigstens versucht — was allerdings der Komik der Situation keinen Abbruch tut . . . Anders würden sich alle diese Erkennungsszenen ausnehmen, wenn sie der Dichter episch behandeln würde, wenn er also darüber auf der Bühne bloß referieren ließe. Denn der Gedanke selbst ist ja, wenn auch etwas sonderbar, so doch nicht so furchtbar komisch. Aber freilich, was durch epische Schilderung vielleicht sogar künstlerisch sich gestalten könnte — man denke an KLEISTS „Käthchen"! — das sieht im Lichte dramatischer Vergegenwärtigung absurd aus.

In Katharinas Seele wirkt die ihr eingegebene Erkenntnis. Sie weiß jetzt um ihre Liebe zu Luther. Seitdem sie ihn

gesehen, hat sie sich ganz verändert, geht schweigend herum und ist der kleinen Therese ein Rätsel. Aber sie hat einen Traum, der sie in ihrem Gefühl und dem Bewußtsein von seinem göttlichen Ursprung bestärkt. Sie sieht die Muttergottes, die eine hell leuchtende Lampe in der Hand hält und sie ihr — Katharina — übergibt, damit sie das Licht dieser Lampe hüte. Aus dem Lichte steigt aber ein Wunderbild empor, das halb Luther, halb Jesu und Apollo ähnlich sieht . . . Also wieder die romantische Identität von Glaube, Kunst und Liebe und die Verschmelzung der verschiedenen Religionen, wie sie Werner schon in den „Söhnen des Thals" dargetan hat, wo Astralis gleichzeitig zu Horus, Isis und Christus betet.

Indessen das undeutliche Bild von Luther, das hier noch zwischen Christus und Apollo in der Luft hängt, erhält später doch seine individuellen Züge. Luther verschwimmt für Katharina im weiteren Verlaufe mit dem Heiland in eine Gestalt — ja er wird zum Heiland selbst (v. 2801). Was in jener ersten Unterredung mit Therese nur als etwas, das sich kaum definieren ließ, noch unterhalb der Schwelle des Bewußtseins sich ahnungsvoll regte, das wird jetzt zum bewußten Leben. Sie h a t ihren Heiland: nicht den formlosen, an den nur die anderen glauben, sondern in der festen Gestalt, die ihm ihre Liebe gegeben. Sie spricht es aus in jenem Monolog im vierten Akt, wo die verschiedensten Gefühle und Ahnungen sich zu einem wahren Ungeheuer verwirren. Aber gleich gewahren wir auch die Kehrseite dieser heiligen Liebe: das Bewußtsein der Sünde.

„Doch — hab' ich nicht geschworen, und verbindet
Der Schwur mich nicht, den ich an Gottes Altar
Geleistet, sie zu fliehn, der Erden Liebe? —
Wird er, der mir im Wehn der Eichenbäume
Erschien, wenn ich von Glut und Andacht trunken,
Wird er mir zürnen nicht, der ew'ge Heiland? —" (v. 2807 ff.)

Doch dieser Zwiespalt ihrer Seele legt sich gleich. Denn nun kommt über sie die Erkenntnis, daß sie und Luther beide

„Geist und Gestalt“ des Einen Gottes bilden, daß sie „Schwesterflammen“ auf dem einen Altar des Heilands sind.

„Wenn auch kein irdisch Bündnis uns verbindet,
Wir blühn vereint, wie Paradiesesbäume,
Denn was uns einet, ist des Einen Liebe!“ (vv. 2884—6.)

Dieses Gefühl erfüllt sie mit süßester Wonne. Doch hiermit ist's nicht getan. Die Liebe gelangt nach Werner erst durch Schmerzen zur Erfüllung:

„Gekeltert wird der Most und so gereinigt,
Dann wird er Wein, und Wein ist Blut des Herrn.“ (v. 3035 f.)

So muß auch Katharina geläutert werden. Luther wird gefangen genommen, und sie muß ihn für tot halten. Sie leidet. Voll Verzweiflung wendet sie sich an die Mater dolorosa. Und gerade dieses Moment, das ihrer sonstigen frommen Ergebenheit in den Willen Gottes und ihrer Sehnsucht nach eigenem und nach dem Tod ihres Geliebten so augenfällig widerspricht, ist vielleicht das einzig Menschliche an ihr.

Der Ausdruck des Schmerzes ist indessen nur vorübergehend. Sie bleibt auch weiter die ätherische Gestalt, die sie das ganze Drama hindurch gewesen.

„Stille, stille meine Seele! —
Hast du nicht den Wonnebecher,
Nicht den Schmerzenskelch geleert? —
Seele, was bedarfst du mehr? —“[1]

Im Beten versunken, sucht sie Trost. Als wenn sie keine Augen und keine Ohren hätte, verharrt sie in ihrer Abgestumpftheit gegen alles, was sich um sie her abspielt. Der Altar in der Kirche wird von den Bilderstürmern zerstört, aber sie kümmert es nicht. Sie betet. Und nur als Luther wieder erscheint, erwacht sie aus ihrem Kummer. Jetzt ist sie wieder die von Gott Geleitete. Durch eine höhere

[1] „Die Weihe der Kraft“, v. 3340 ff. — Beiläufig: die Verse gemahnen an Goethes „Nachtgesang“ mit dem Refrain: „Schlafe! was willst du mehr?“

Macht inspiriert, geht sie auf Luther zu, und nun erkennen sie sich endlich.[1] Jetzt sind sie wirklich beide „zwei Schwesterflammen eines Altars". Damit aber ist nach der Erklärung des Dichters die Weihe Luthers vollzogen und somit auch die Mission Katharinas erfüllt.

Die Gestalt Katharinas ermangelt jener festen Zeichnung, die wir bei Luther zu beobachten Gelegenheit hatten. Denn gerade die Heiligen, auf die sich WERNER soviel einbildet, fallen ihm immer blaß aus. Er will das Intuitive, Unbewußte malen, während ihm gerade das Gegenteilige: Zeichnung fester Männlichkeit gelingt. In seinen reinsten Augenblicken hat es WERNER wohl auch selbst empfunden, wenn er einmal, überwältigt von der Einfalt und Größe der Heiligengestalten auf dem Kölner Dombild, völlig niedergeschmettert GOETHE gesteht: „Wie ist hier alles Göttliche so rein menschlich interessant! Geschämt habe ich mich bis ins Innerste meines Herzens, ich, der ich das mich erfüllende Göttliche nur phantastisch und nebulistisch pinseln kann!"[2] — Und dann: Katharina tritt ja vorwiegend im zweiten Teil des Stückes auf — und wie alles hier, mußte auch sie „nebulistisch" und schwächlich geraten. Der dramatische Charakter tritt hier zurück vor der Einkleidung, die Katharinas Gestalt der „Idee" der Dichtung leihen muß.

* * *

Und ebenso steht es mit den beiden Kindern: Theobald und Therese, deren Rolle im Drama bereits bei Betrachtung der Nebenhandlung untersucht wurde. Theobald ist bis in die Mitte des vierten Aktes noch als Mensch gezeichnet.

[1] Bemerkt sei hier noch, daß diese, die eigentliche Erkennungsszene, durch jene des ersten Aktes bereits vorbereitet ist und deshalb an Ernst gewinnt.

[2] Brief aus Tübingen, den 22. August 1809. Siehe Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 14 S. 42 f. und WALZEL, ZACHARIAS WERNER in Köln („Die Zeit", Wochenschrift 37, 41 f.). — Das Altarbild des Kölner Doms hat auch GOETHE später auf seiner Rheinfahrt im Jahre 1815 bewundert (vergl. „Aus einer Reise am Rhein, Main und Neckar").

Man würde niemals vermuten, daß in ihm ein Engel stecke, als der er sich in der Waldszene entpuppt. Bis dahin ist er ein sympathischer romantischer Jüngling, wie ihn WERNER auch sonst in seinen Dramen gern anbringt. Und als echter romantischer Jüngling ist er in den Künsten bewandert und vielseitig: er spielt die Flöte, er zeichnet sinnige Vignetten für Luthers Schriften — und später, im Duett mit Therese, zeigt er sogar, daß er auch hübsch zu singen versteht. . . . Züge von Georg, Götzens Knappen, weist er auf[1]. Ein treuer Famulus, der an seinem Herrn mit Leib und Seele hängt. Aber schließlich zerrinnt auch diese Gestalt, wie die anderen: er sieht nur die Hyazinthe.

Therese ist das am meisten mißglückte Geschöpf. Ein neunjähriges Kind — die Naivetät sollte da vor allem herausgearbeitet werden. Und WERNER strebte es auch an. Aber statt naiv, ist Therese nur naseweis. Katharina erzählt, sie hätte die Muttergottes in ihrer einfachen Gestalt im Traume gesehen; doch Therese will es nicht glauben:

„'s war die rechte nicht!
Die kann das Jesuskind nicht fahren lassen.“ (v. 1628 f.)

Und das kleine Mädel mischt sich auch in die Liebesangelegenheiten Katharinas. Als diese einmal mit Bezug auf Luther jubelnd ausruft: „Er ist's! Gefunden hab' ich ihn!“ — da muß die Kleine wieder voll Vorwurf entgegnen: „Ist's auch der Rechte?“[2]

Man hat sich seit dem Abend, da die „Weihe der Kraft“ zum erstenmal das Licht der Lampen erblickte, und noch vorher im Kreise der Eingeweihten, über Theobald und Therese, die im Stück herumwandeln, man weiß nicht recht, wozu — mit Recht indigniert gezeigt. Es sind eben im Grunde bloß dekorative Schnörkel, die aber vom Dichter allzu pretentiös herausstaffiert und mit einem Schleier geheimnisvoller Opernmystik umwoben wurden. Und WERNER selbst wußte nicht,

[1] Vergl. MINOR, Die Schicksals-Tragödie, S. 84.
[2] „Die Weihe der Kraft“, v. 1688 f.

die Gestalten zu deuten. Von einem Berliner Kunstmäcen, dem Grafen von Brühl, an die Wand gedrückt, erklärte er, Theobald und Therese wären „nichts weiter als schuldlose Kinder, und nicht mehr oder weniger Allegorien, als jeder bedeutende Mensch“.[1] Und doch sind ja die Beiden im Stücke direkt halb als Engel, halb als bewußte Allegorie dargestellt, wie es Werner selbst im Prolog und auch im gleichen Brief, nur einige Zeilen weiter, zugibt.

Indessen wird man den beiden Gestalten am ehesten gerecht, wenn man sie vom Standpunkt der dramatischen Technik betrachtet. Sie verdankten wohl ursprünglich ihr Dasein bloß der Nötigung des Dichters, seinen Helden nach dem Muster der besonders im französischen Drama üblichen „Confidents“ je eine vertraute Person beizugeben, damit sie sich aussprechen und vor allem ihre geheimen Gedanken und Gefühle, die sie sonst den handelnden Personen gegenüber nicht verraten würden, uns doch mitteilen können. Aber als der Dichter im Verlaufe seiner Arbeit zur Konzentration vordrang, erwuchsen Theobald und Therese aus der Rolle bloßer technischer Behelfe zu einem selbständigen Paare.

Wir dürfen sie übrigens den episodischen Liebespaaren anreihen, die Werner nach Schillers Beispiel in seinen Dramen gern vorführt: in den „Söhnen des Thals“ Adalbert und Anna, im „Kreuz an der Ostsee“ der schweizerische Edelknabe Wilhelm, dessen Geliebte Mathilde irgendwo hinter dem Schreckhorn nach ihm klagt, u. s. w. Aber Theobald und Therese sind dann auch vor allem die wirklichen Vertreter jener romantisch-mystischen Liebe, wie sie Werner in den anderen Stücken predigt. In diesem Sinne durfte er von der „Weihe der Kraft“ sagen, sie sei nur für die Quartaner in der Religion geschrieben, denn hier wird dasjenige, was den eigentlichen nervus rerum der sonstigen Dichtung Werners ausmacht, nicht an den Hauptpersonen, sondern an einem

[1] J. V. Teichmanns liter. Nachlaß, hrsg. von Dingelstedt, Stuttgart 1863. S. 310 f.

Nebenpaar demonstriert. Luther und Katharina vereinen sich schon auf Erden. Nach Werners Religion aber wird die wahre Liebe erst im Tode verwirklicht — wie es die Helden aller Wernerschen Dramen von den „Söhnen des Thals" bis zur „Mutter der Makkabäer" durch ihr Leben und Sterben dartun und wie es Libussas Geist in der „Wanda" verkündigt:

„Leben ist der Liebe Spiel,
Tod der Liebe Weg zum Ziel."[1]

Damit das Drama von der „Weihe der Kraft" nicht ganz profan würde, mußten also die beiden liebenden Engel zum Schlusse noch in ein Verhältnis zu einander gebracht und nach kurzem Leben, wie jene Blüte in Theresens Lied, wieder in den Himmel zurückbefördert werden, woher sie gekommen ...

* * *

Unter den Episodenfiguren ragt neben Kaiser Karl, dem vermutlichen Gegenspieler, und Franz von Wildeneck, die wir beide bereits im Laufe der Untersuchung mehrfach berührt haben, die Gestalt des Narren Bossu am mächtigsten hervor. An ihm hätten die Schlegel und Tieck ihre Freude haben müssen, wenn sie ihn hätten bemerken wollen. Denn während die Romantiker zu Jena ihren Shakespeare nur formell nachzuahmen verstanden, hatte hier Werner eine wirkliche Shakespearesche Gestalt zu neuem selbständigen Leben erweckt. In dramatisch-technischer Hinsicht ist Bossu — um eine treffende Bezeichnung Rich. Maria Werners[2] zu gebrauchen — der Vertreter des Spiels beim Gegenspieler. Der „lustige Rat" ist gleich den meisten Shakespeareschen Narren der gute Geist seines Herrn. Er ist der wirkliche Freund des Kaisers, dessen Geistesgegenwart er sein Leben verdankt. Seine Liebe und die rührenden Gefühle für den Kaiser über-

[1] „Theater", Bd. IV, S. 290.

[2] „Die Gruppen im Drama" in der Festgabe für Richard Heinzel, Weimar 1898.

tönt er jedoch mit dem Geklingel der Schellenkappe und übertüncht die herbe Wahrheit, die er seinem Herrn sagen soll, mit närrischen Possen. Aber einmal bricht doch die Wahrheit in ihrer vollen Nacktheit hervor — und in diesem Momente ist der Narr neben Luther der Einzige im ganzen Drama, der den neuen Geist der Zeit fühlt und ihm in beredten Worten Ausdruck gibt.

Sechstes Kapitel.

Stil.

Romantische Elemente. — Die Kunst im Dienste der romantischen Stiltechnik. — Die Bossu-Szene. — Die Sprache. — Das Archaistische. — Metrik. — Romanische Maße. — Sonstige Verse. — Der dramatische Stil der „Weihe der Kraft".

WERNER ist ein Schüler der Romantik. Wie die Ideen, die von den SCHLEGEL, WACKENRODER, TIECK und SCHLEIERMACHER[1] ausgehen, in ihm nachwirken, welche Gestalt sie vor allem in seinem ersten Drama, den „Söhnen des Thals", annehmen, das wurde von POPPENBERG in seiner wertvollen Untersuchung[2] gezeigt. Doch gerade das Mystische und Didaktisch-Religiöse, das die „Söhne des Thals" zu einem wichtigen Dokumente der Romantik macht und das im „Kreuz an der Ostsee" in noch verstärkterem Maße zum Ausdruck kommen sollte — in der „Weihe der Kraft" nimmt es eine untergeordnete Stelle ein. Hier wird es bloß zu einer aufdringlichen Arabeske, nicht zum Wesen der Dichtung selbst. Das sah WERNER wohl ein, und legte daher von seinem Standpunkt

[1] Zu NOVALIS kam WERNER erst später, in Rom, in ein näheres Verhältnis. Die Lektüre von NOVALIS' „Geistlichen Liedern" wird in den Tagebüchern vom Jahre 1810 festgehalten: am 10., 18. und 24. November, am 1., 9. und 22. Dezember (an diesem Tage zweimal angemerkt!). — Siehe: ZACHARIAS WERNERS Biographie und Charakteristik, hrsg. von Prof. Dr. SCHÜTZ, Grimma 1841, Bd. 2, Beilage C.

[2] ZACHARIAS WERNER, Mystik und Romantik in den „Söhnen des Thals", Berlin 1898.

aus auf die „Weihe der Kraft“ einen viel geringeren Wert als auf jene beiden, das Mystische viel stärker betonenden Dramen. Es müßte aber mit seltsamen Dingen zugehen, wenn eine Dichtung von ZACHARIAS WERNER, eine Dichtung aus dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts jene Gedanken und Gefühle, die damals in fast allen Offenbarungen der Romantik wiederkehrten, nicht wenigstens in Form von literarischen Reminiszenzen wiederspiegelte.

Im Laufe unserer Untersuchung hatten wir oft Gelegenheit, in Fragen der dramatischen Technik auf Berührungspunkte mit Werken der älteren Romantik, in erster Reihe mit Dramen von TIECK, hinzuweisen. Allerdings nicht allzu oft, denn Einwirkungen von SCHILLER überwogen. WERNER, der WACKENRODER, „diesen religiösen Koloß“[1], TIECK und die SCHLEGEL, ja sogar SCHLEIERMACHER und den philosophus teutonicus JAKOB BÖHME[2] mit hellem Enthusiasmus liest, der mit dem Jenaischen Kreise in beständigem geistigen Kontakt steht — hat dennoch seine Eigentümlichkeit zu wahren gewußt und vor allem, trotz seiner Bewunderung für TIECK, sich vor dessen formellen Ausschreitungen gehütet. Er hat sich von ihm, ebenso wie SCHILLER in seinen letzten Dramen, manches Wertvolle behutsam angeeignet, daneben aber doch sich ein kritisches Auge bewahrt.

---

[1] An HITZIG, am 17. Oktober 1803. Siehe „Lebensabriß F. L. Z. WERNERS“, Berlin 1823.

[2] „. . . ich habe hier in Königsberg Gelegenheit gehabt, nur ein Bändchen der, wie ich höre, zahlreichen Schriften des alten JAKOB BÖHME zu erschnappen, habe dieses Bändchen mit frommer unschuldiger Andacht — denn anders kann man keinen geweihten Schriftsteller oder Dichter, wie Du selbst weißt, lesen, — gelesen, und habe gefunden: nicht nur, daß er das Original oder Vorbild der jetzt Mode werdenden Dichtkunst, — was noch nicht gar zu viel wäre, — wirklich ist; sondern auch, daß er eine artem poeticam für den Künstler enthält, wie sie wohl die bisherigen Geschmackslehrer, von HORAZ bis HEYDENREICH, nicht geliefert haben möchten. Mehr aber als alles, gießt dieser fromme Geist Öl in die verwundeten Herzen.“ An HITZIG, am 18. März 1801. ibid. S. 24.

Aber in einer anderen Hinsicht reiht sich „Die Weihe der Kraft“ den Dichtungen der Romantik an. Dasjenige, was wir das „Klima“ einer Dichtung nennen — die ganze Stimmung, die über unserem Drama liegt, die Luft, die darin weht, ist romantisch. Schon WACKENRODER hatte das Andächtige, Religiöse in der Kunst gefordert; mit kraftvollem Pathos hatte dann SCHLEIERMACHER in seinen Reden „Über die Religion“ die Einheit von Religion und Kunst verkündet, die da nebeneinander stehen „wie zwei befreundete Wesen, deren innere Verwandtschaft, wiewohl gegenseitig unerkannt und kaum geahndet, doch auf mancherlei Weise herausbricht“[1] — in TIECKS „Leben und Tod der heiligen Genoveva“ kam endlich der Bund zustande. Eine Glaubensheldin der alten Zeiten hatte hier der Dichter zum Vorwurf eines Kunstwerkes gemacht. Und ein Glaubensheld ist auch Luther. Religiöse Stimmung ist über das WERNERsche Drama ausgegossen, wie über die „Genoveva“. Kirchliche Hymnen werden auf der Bühne gesungen. Die Szene stellt sogar einmal das Innere einer Kirche vor und eine Totenmesse wird abgehalten — nicht fratzenhaft verzerrt, wie das Religiöse sonst bei WERNER entstellt wird, sondern ernst und würdig. Aus reinen Kinderherzen dringen fromme Gesänge empor — nichts stört den andächtigen Ton. Die Szene könnte der spätere glaubensselige katholische Priester WERNER geschrieben haben — obgleich es sehr fraglich ist, ob er dann noch imstande gewesen wäre, sie mit gleicher Zartheit und Innigkeit zu schildern, ob die eifernde Gläubigkeit dasselbe vermag, was eine „prédilection d'artiste“... Und schon der Held selbst ist bei WERNER eine Verkörperung von Kunst und Religion. Immer hat er die Flöte zur Hand. Nach Gottes Wort ist ihm „Nichts so köstlich als die Musika“ (v. 1403). Die Psalmen überträgt er nicht wie ein gelehrter Übersetzer: er wartet auf göttliche Gnade und Erleuchtung zu seinem Werke, etwa wie der von dem Klosterbruder so vergötterte Fra Giovanni da Fiesole, dem die Kunstübung

[1] Dritte Rede: Über die Bildung zur Religion.

ebenfalls ein frommer Religionsakt ist. Also ein Künstler und Glaubensheld in einer Person!

Romantisch ist aber auch die ganze Zeit, in der unsere Dichtung spielt. Die deutsche Renaissance, das Zeitalter Albrecht Dürers — das Auge eines romantischen Dichters war stets dahin gerichtet, voll Sehnsucht und Verehrung. Die „Herzensergießungen", die „Phantasien über die Kunst", „Franz Sternbald" und noch später Arnims „Kronenwächter" — sie bedeuten im Grunde alle nur einen begeisterten Lobgesang auf jene Blütezeit „deutscher Art und Kunst". Aber auch das Ritterliche jener Tage bildete für die Romantiker, die schon in ihrer Jugend für den „Götz" schwärmten, etwas besonders Anziehendes und Verlockendes. Und gerade dieses Moment hat Werner in seinem Drama glücklich wiederzugeben verstanden. Die Fürsten und die Reichsritterschaft, die sich um den Kaiser versammeln, ihre Ehrlichkeit und Biederkeit trotz der äußeren Rauheit und Intoleranz, und Luther selbst, in dem etwas von Götzens derbem, offenherzigem Charakter steckt — es sind Züge, die vergröbert allerdings auch in den gleichzeitigen Ritterschauspielen vorkommen, die aber so, wie sie in der „Weihe der Kraft" gezeichnet sind, dem romantischen Ideal nicht fern stehen. Das glänzende Bild der Reichstagsszene gehört gewiß mit zum Schönsten, was nicht bloß Werner selbst, sondern überhaupt die Romantiker geschaffen. Keine Staatsaktion wird uns hier vorgeführt, sondern ein herrliches Kulturgemälde aus jener, den Romantikern so lieben Zeit. Und ein Kulturgemälde im besten Sinne des Wortes.

Auch an Einzelheiten lassen sich romantische Elemente nachweisen. So erinnert die Bergmannszene an die wichtige Rolle, die dasselbe Motiv bei Novalis, Tieck und E. T. A. Hoffmann spielt. Daran schließt sich die den Romantikern ebenfalls geläufige Einkleidung eines bedeutenden Inhalts in schlichte Alltagsworte. Um seinem Vater, dem Bergmann, sich und seine Mission begreiflich zu machen, bedient sich Luther Bilder aus dem Bergmannshandwerk. Romantisch ist auch die Scheu Katharinas vor den Worten, die die innere

Stimmung nicht wiederzugeben vermögen und sie nur unbarmherzig zerstören:

„O, kann ich euch, was in mir lebt, enthüllen?
Sobald ich frech es auszusprechen wage,
So töt' ich es!" (v. 391 f.)

Allerdings begegnet uns die Klage über die Unzulänglichkeit der menschlichen Rede und die Furcht, dem Geahnten mit Worten und Gründen zu nahen, schon bei ROUSSEAU und den Stürmern und Drängern und gelangt im „Faust" zum herrlichsten Ausdruck.[1]

Und dann vor allem, was uns bereits auf das Gebiet der Stiluntersuchung hinüberleitet: die Beziehungen auf Werke der bildenden Kunst. Kunstgegenstände, in ein poetisches Werk hineinspielend und darin wiedergespiegelt, und insbesondere das Beschreiben von Bildern — es ist wieder eines der Lieblingsmotive der Romantik. In HEINSES „Ardinghello" kommt es in erster Linie zur Geltung. Dann in den „Herzensergießungen" und im „Sternbald". Das „Athenäum" tritt für das epische Schildern von Bildwerken grundsätzlich ein: es bringt theoretische Anweisungen über die „Kunst, Gemälde mit Worten zu malen". A. W. SCHLEGEL veröffentlicht daselbst seine Sonette über die Dresdener Galerie und das Gespräch „Die Gemälde" mit eingehender Beschreibung einer ganzen Reihe von Kunstwerken. Und BRENTANO bleibt in seinem „Godwi" nicht zurück.[2] Übrigens gehört auch dies zu jenen zahlreichen Motiven, die die Romantik mit dem jungen sowohl wie mit dem alten GOETHE gemein hat — mit dem Rezensenten der „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" und dem Mitarbeiter an LAVATERS „Physiognomischen Fragmenten" sowohl, wie mit dem Verfasser der Novelle „Die guten Weiber". Auch WERNER ahmt die Sitte nach, der wir ja auch

[1] Siehe OSKAR WALZEL in HERRIGS Archiv, Bd. CLII, S. 262 ff. — Über das „Wort" im Faust vergl. RICHARD M. MEYER, „GOETHE", S. 345.

[2] Siehe ALFRED KERR, „Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik." Berlin 1898. S. 19 ff.

bei SCHILLER in der „Maria Stuart“ und der „Jungfrau von Orleans“, zweifellos unter dem Einflusse der Romantik, begegnen. Im ersten Teil der „Söhne des Thals“ spielen zwei Szenen (III, 1 und VI, 2) im Meistersaal, in dem nicht weniger als sechsundzwanzig lebensgroße Statuen der verschiedenen Ordensmeister aufgestellt sind, die alle der Reihe nach vom Komtur mit allen Einzelzügen geschildert werden. In unserer Dichtung, die ja den übrigen Werken von WERNER gegenüber alles Maßlose möglichst zu vermeiden oder doch zu mildern sucht, kommen derartige genaue epische Reproduktionen bildlicher Darstellungen, wenigstens in gleicher Breite, nicht vor. Um so häufiger wird aber dieses Motiv als ein stilistisches Mittel angewendet, in lebendigen Vergleichen und Metaphern. Um die versammelte Menge eindringlich vor Luther zu warnen, der sie des naiven Glaubens berauben werde, sagt Katharina:

„Den Firniß wird er euch vom schönen Bilde
Der himmlischen Natur herunter wischen,
Daß nur die ersten kahlen Linien
Euch übrig bleiben, euer Auge nimmer
Am warmen Farbenschmelz sich laben kann.“ (v. 853 ff.)

Der Markgraf Albrecht von Brandenburg betont das Ruhige, Sichere am Charakter des Kurfürsten Friedrich und bemerkt:

„So, denk' ich, müßt' ein Maler das Gewissen
Abkonterfei'n, wenn's Wehrschau hält im Herzen
Und keinen Rostfleck trifft!“ (v. 1744 ff.)

Oder es werden bestimmte Kunstwerke zu Vergleichen herangezogen:

„Sitzt er nicht
So starr, so angenagelt, wie der Kaiser
Herr Sigismund an seiner goldnen Bulle
Im alten Conterfei zu Wetzlar?“ (v. 996 ff.)

Dann wieder:

„Da seht ihm ins Gesicht,
Ist nicht der heilige Sebastian
Der Domkapell' in jedem seiner Züge?

. . . Dieses Mädchen,
Dies Engelsangesicht mit Veilchenaugen,
Kann sie ein Maler treuer konterfei'n,
Die Tonekünstlerin Cäcilia,
Wie in der Kirche aller Heiligen,
Am Hochaltar, sie mit erhab'nem Blicke
Die Harmonie der Himmel in sich saugt?" (v. 813 ff.)

Einmal wird ein Lobgesang auf die „alte Kunst" angestimmt, wie er, in Prosa aufgelöst, sehr gut in einer TIECK-WACKENRODERschen Schrift seinen Platz finden könnte:

„Diese schönen Bilder,
Sie malten uns die schöne alte Zeit,
Die jetzt erwacht in alt geword'ner Welt,
Mit Sturmgebraus, wie's Wetter jenen Abend! —
Lacht mich nicht aus! — Ich kann mir 'mal nicht helfen.
Das alte Wesen, wie's die alten Bücher
Vermelden — denk' ich dran, mir geht das Herz auf! —
Ich lieb' es, wie ein Kind die Christnacht!" (v. 3446 ff.)

Man beachte, wie hier das Wort „alt" einigemal wiederkehrt, und halte daneben die auf TIECK sich beziehende Bemerkung von RANFTL: „Alt wird schon in den ‚Herzensergießungen', im ‚Sternbald' wie in den ‚Phantasien' ein schmückendes, ehrendes Beiwort (die ‚alten' Maler, der ‚alte' Vasari u. s. w.)"[1]. — Und bei den „alten Büchern", die das alte Wesen vermelden, denken wir wiederum an TIECK, an seine Vorliebe für die Volksbücher des sechzehnten Jahrhunderts, an die Andacht, mit der er sich in das Volksbuch von der Pfalzgräfin Genoveva und in den „Kaiser Octavianus" vertieft.

Spielen in den oben zitierten Stellen Kultur- und Kunstdenkmäler nur als rasch vorüberschwebende Bilder und Gleichnisse eine Rolle, so gibt es auch solche, wo Bildwerke auf der Bühne selbst irgendwo angebracht sind und die Beschauer eingehend beschäftigen. So unterhalten sich zu Anfang des zweiten Aktes Melanchthon und Theobald über die aufliegende sinnige Zeichnung des letzteren für das Titelblatt zum neuen

[1] J. RANFTL, LUDWIG TIECKS Genoveva. Graz 1899. S. 7.

Psalmbuch. Im letzten Akt (Sz. 1 und 3) haben wir auf der Bühne Heiligenbilder. Die Szene spielt im Innern einer Kirche, und der Verfasser schreibt genau vor: „Das Altarbild des Hochaltars stellt eine sitzende Marie mit dem über ihren Schoß gelegten Leichname Christi vor, darüber das Bild St. Georgs zu Pferde, den Lindwurm erstechend. Am Seitenaltar links ist der heilige Sebastian an einen Baum gebunden und mit Pfeilen durchbohrt; am Altar zur Rechten die heilige Euphrosina, als Klausnerin abgebildet." Und alle diese Bilder spielen in den Auftritt zwischen Franz und Katharina hinein und werden bald treu beschrieben, bald von dem höhnenden Franz persifliert.

Nirgends aber wird die romantische Kunst, Gemälde mit Worten zu malen, so konsequent angewendet, wie in jener herrlichen Szene, deren Mittelpunkt die altdeutschen Reliefbilder im „kaiserlichen Schloßsaal" zu Worms bilden. Es war ein höchst glücklicher Gedanke, die mächtige Opposition gegen die Kirche, wie sie die deutsche Kunst in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zum Ausdruck brachte, zu verwerten. Daß es in Worms kein kaiserliches Schloß gab, daß die Reichsversammlung in einem Saal des bischöflichen Palastes tagte, wo auch der Kaiser seine Wohnung hatte[1], und also die Schnitzwerke wohl kaum in Worms sich befinden durften, das bedeutet ja hier nichts. Um so bewundernswerter ist es aber, wie WERNER den Stil jener treuherzig-satirischen Bilder getroffen hat. Wieder haben wir eine genaue Bühnenangabe, deren Inhalt aber später beim lebendigen Schauen wiederholt, erweitert und von Bossu erklärt wird. Das Relief ist, wie Bossu selbst sagt, ein „Schwester-Bruderkind vom Konterfei am Münsterturm zu Straßburg", wo eben auch eine Szene aus dem kirchlichen Kultus in die Tierwelt versetzt ist: wie der Fuchs den Enten predigt. Unsere Bilder haben einen viel reicheren Gehalt, polemisieren in ihrer schlichten Fabelein-

[1] Siehe KÖSTLIN, a. a. O. Bd. I, S. 444. — In Luthers Tischreden heißt das Lokal später irrtümlich „Rathaus".

kleidung direkt gegen die päpstliche Gewalt und bilden so einen geeigneten Ausgangspunkt für den sich daran anschließenden Exkurs über die gleichzeitigen kirchlich-politischen Verhältnisse.

* * *

Der Stil[1] in der „Weihe der Kraft“ ist ernst und würdig. Werner meistert die Sprache vorzüglich. Er versteht es, den Stil zu differenzieren. Andere Töne kommen in Luthers, andere in Katharinas, andere in Theresens, andere in den Reden der Ritterschaft zum Ausdruck. Figuren- und tropenreich ist die Sprache. Häufig tritt besonders die Form der Annominatio (Gleichklang des Lautes bei einer Verschiedenheit der Bedeutung) auf, so: v. 65 f. („Und was ein Mann sich in den Kopf gesetzt — Da setzt er fröhlich auch den Kopf daran!“), v. 1465 („Zwar war mir gleich das Recht nicht recht“), v. 3554 („Es war ein Übelthun — allein ein Thun doch.“). Ebenso die Form der Aposiopese (Abbrechen in der Mitte eines Satzes), so: vv. 694 f., 697, 1696 f. u. s. w.

Auf die Metaphern wurde bereits oben teilweise hingewiesen, ebenso auf die Vergleiche. Hier sei noch ein längeres, mehr episches Gleichnis angeführt, wie es sonst in einem Drama schon seiner Natur nach nur selten vorkommt:

„Hast du gesehn, wenn vor dem Ungewitter
Die Windsbraut unstät hierhin, dorthin flattert, —
Zu Wolken sammelt sie den Staub; die Wolken
Des Himmels sind ihr nicht genug, ihn äffen
Will sie, die törichte, in eignen Wolken,
In selbstgemachten sich zusammenraffen, —
Doch was sie schuf, zerstört ihr eigner Hauch. —
So drängt's auch mich, des Heilands hohes Bild
Mir selbst, wie es am Himmel thront, zu schaffen . . .“ (v. 699 ff.)

Am meisten beachtenswert an der Sprache der „Weihe der Kraft“ ist das Archaistische. Anklängen an die derb-

[1] „Beiträge zur Charakteristik des Stils in Zach. Werners Dramen“ veröffentlichte Friedrich Degenhart im Gymnasial-Programm Eichstätt 1900. — Die Arbeit, die viel Material enthält, leidet an der Unfähigkeit des Verf. zu synthetischen Zusammenfassungen.

kernige Sprache des XVI. Jahrhunderts begegnen wir oft. Daß dies der Stimmung des Ganzen entspricht, ja förderlich ist, versteht sich von selbst. Am besten ist die Einkleidung des archaistischen Tones in der Reichstagsszene durchgeführt. Hier herrscht durchwegs ein einheitlicher Stil. Sonst kommen einzelne archaistische Worte und Wendungen vor, die dem zeitlichen Kolorit dienen. So haben wir altertümliche Substantiva: Urstände (v. 1381[1]), Conterfei (öft.), Spektakel (v. 1123), Melodei (v. 1385), Phantasei (v. 1437 ff.), Philosophei (v. 1470) u. s. w.; ebenso altertümliche Deklinationsformen: „von seiner roten Nasen" (v. 1121), „der Erden Liebe" (v. 2809). Es werden lateinische Wörter und Deklinationsformen angewendet: Privilegia (v. 2535), ein Deputat (v. 1094), Frau Domina (vv. 263 u. 270), Skandalum (v. 2687), Hispania (v. 2140), Gratias versäumt (v. 977) u. s. w. Altertümliche Adjektiva und Adverbia: lobesan (vv. 58 u. 751), wasmaßen (v. 246), hochgelahrt u. s. w. Auch altertümliche Verbalformen in Menge: scharmuzieren (v. 949), allfanzen (v. 1252), erlustieren (v. 1482), abkonterfei'n (v. 1745), rung (Praeterit. zu ringen, v. 2310), stahn (v. 866) u. s. w.

Doch sei hier gleich bemerkt: das Archaistische drängt sich nicht allzu sehr hervor — etwa wie in der „Kunegunde" — und dadurch wird eben auch die Einheitlichkeit des Stils gewahrt. Und sie ist dann auch für die rhythmischen Maße in der „Weihe der Kraft" bezeichnend. Das Drama tritt im Verhältnis zu anderen Dichtungen Werners im bescheidensten Kostüm auf. Als der Dichter im Frühjahr 1805 das „Kreuz an der Ostsee" Iffland einreichte, hielt er es noch für nötig, auf die seltenen und schwierigen Maße, die er in seinem Werke zur Anwendung gebracht, besonders hinzuweisen. Und E. T. A. Hoffmann hatte Recht, wenn er über das Drama sagte, „dies Kreuz kreuzige einen wirklich mit allen nur möglichen Formen der neuen Schule."[2]

In der „Weihe der Kraft" hascht der Dichter nicht nach

---

[1] Vergl. die Anmerkung von Minor zu dieser Stelle.

[2] „Serapionsbrüder", IV.

außerordentlichen Versmaßen. Die wenigen, die wir zu verzeichnen haben werden, kommen fast alle in der zweiten Hälfte des Dramas vor. Bloß Stanzen begegnen wir öfters, aber auch sie treten nie in einer geschlossenen Strophenreihe auf, sondern immer vereinzelt, beinahe zufällig, gewöhnlich als Schlußsatz einer Rede oder wenn es sich dem Dichter darum handelt, irgend einen Gedanken besonders zu markieren. Folgende Ottave rime habe ich in unserem Drama gefunden:

Akt I, Szene 1, v. 199 ff. (Schlußsatz dieser Szene);
„ I, „ 2, vv. 367 ff.; 575 ff.;
„ I, „ 3, v. 823 ff.;
„ V, „ 3, v. 3459 ff. (in allen ungeraden Versen kehrt dasselbe Reimwort „Nein“ wieder[1]); v. 3582 ff. (die einzige in den Dialog nicht aufgeteilte Stanze).

Von anderen romanischen Strophen haben wir in unserem Drama:

Terzinen, in denen der Prolog verfaßt ist; in den übrigen Dramen bedient sich Werner für den Prolog meistens der Kanzonenform;

eine Sestine, von Katharina als Monolog vorgetragen und die Waldszene (IV, 2) eröffnend. Das Schlußgeleit ist in den Dialog aufgeteilt, und zwar erscheinen noch im letzten Moment Personen auf der Bühne, die der Vortragenden beim Zusammenfassen der sechs Reimwörter behilflich sind;

Dezimen in derselben Szene (v. 2853 bis 2892), vier an der Zahl, unmittelbar aufeinander folgend. Es sind keine trochäischen Verse, wie gewöhnlich, sondern vierfüßige Jamben. Die Reimstellung ist: a b b a a c c d d c.

Außerdem begegnen wir: vierfüßigen (spanischen) Trochäen, wie sie im Drama erst viel später, in der Blütezeit des Schicksalsdramas, Mode wurden — v. 3364 bis v. 3411 (Dialog zwischen Franz und Katharina, V, 3); daneben einmal

[1] Ein Parallelfall kommt in der „Genoveva“ vor. Siehe: Emil Högli, Die romantischen Strophen in der Dichtung deutscher Romantiker. Zürich 1900. S. 92. — Leider hat Högli in seiner Untersuchung Werner nicht berücksichtigt.

auch dem fünffüßigen (serbischen) Trochäus (v. 3352 bis 3363). Das Gebet Luthers (III, 2) enthält mannigfache trochäische Verse: sechs-, sieben- und achtfüßige, alle gereimt. Gegen den Schluß zu weist es eine Anzahl sechsfüßiger jambischer Verse (Trimeter) mit einsilbigen Assonanzen auf: viermal kehrt der Laut o, fünfmal u wieder (v. 2303—2311).

Zum Schluß des Dramas bringt der Dichter einige sog. neue Nibelungenverse (v. 3830—3837), die er bereits im ersten Teil der „Söhne des Thals“ und im „Kreuz an der Ostsee“ angewendet hat und die wir auch in TIECKS „Oktavian“ haben.

Zwei ungewöhnliche Betonungen, die mir aufgefallen sind, mögen hier noch ihren Platz finden: Palast (⏊ ⏑) v. 486 und Entschluß (⏊ ⏑) vv. 217 und 1704. Die Aussprache dürfte, wie ich vermute, in der Heimat des Dichters üblich gewesen sein, denn gerade das letztere Wort begegnet uns bei WERNER in der gleichen falschen (wenn auch etymologisch richtigen[1]) Betonung noch öfters, so: im „Vierundzwanzigsten Februar“, v. 126, in der „Wanda“ zweimal, u. s. w.

Die Eigentümlichkeiten des WERNERschen Dramas werden wir am besten erkennen, wenn wir hier noch kurz die großen Linien seines Stils betrachten.

WERNER geht in seinem dramatischen Stil, wie fast alle Bühnendichter der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts, von SCHILLER aus. SCHILLER bildet eben in der Geschichte des deutschen Dramas das fruchtbare Erdreich, in das alle bedeutenderen Talente ihre Wurzel versenkten. Aber nicht alle blieben hier stecken. „SCHILLER kann und soll man nachahmen, weil er der Höchste einer Gattung ist und daher ein Muster für alle seiner Gattung“ sagt einmal GRILLPARZER[2]. Das sahen denn auch alle die unzähligen Jambendramatiker, die wir als Epigonen schlechthin zu bezeichnen pflegen, ein und ahmten

[1] End-schluß.
[2] In den „Studien zur deutschen Literatur“. Werke, ed. SAUER, Bd. 18.

ihn, oft unbewußt, nach. Denn Schillers Dramen mit ihrem Pathos, ihrem lyrischen Schwung und ihrer farbenschillernden Diktion haben noch nie ihre Wirkung auf dichterisch veranlagte Talente verfehlt. Alle wirklich großen Dramatiker aber haben sich, so sehr sie von Schiller ausgingen, von ihm emanzipiert und zum Teil ganz entgegengesetzte Wege eingeschlagen: Kleist wie Grillparzer, Hebbel wie Ludwig. Der erste jedoch, bei dem wir dies feststellen können, ist Zacharias Werner. In den „Söhnen des Thals“ und im „Kreuz an der Ostsee“ kommt dies noch nicht zur Geltung, aber um so deutlicher in der „Weihe der Kraft“.

Schillers Kunst, auf das formale Schöne gerichtet, war einseitig gewesen. Sie war es insbesondere vom Standpunkte der Bühne, die immer nach dem Charakteristischen strebt. Denn nur das Charakteristische bringt auf die Bühne Leben und Wirklichkeitsillusion. Schiller aber, der Schüler Kants, sträubte sich gegen nichts so sehr als gegen die Wirklichkeit, gegen die Wirklichkeitsillusion des Zuschauers im Theater. Und er gelangte schließlich, um sich völlig vor allem Wirklichen, Natürlichen abzuschließen, zur Einführung des Chors im Drama, der die Aufgabe hatte, die Freiheit, „die im Sturm der Affekte verloren gehen würde“, dem Hörer zurückzugeben. Der Zuschauer sollte sich eben nach Schiller immer dessen bewußt bleiben, daß er sich im Theater befinde, daß alles, was da vorgehe, nur ein Spiel des Dichters sei — und Schiller kam hier den Theorien der Romantiker, die alles waren, nur keine Bühnendichter, merkwürdig nahe.

Einst, unter dem Einflusse des „Sturmes und Dranges“, war Schiller in seinem dramatischen Stil anders gewesen. In den „Räubern“ und in „Kabale und Liebe“ kam vor allem das Charakteristische zur Geltung. Aber Schillers ganze Natur, seine immer tiefer dringenden ästhetischen und philosophischen Studien nicht minder wie der bewußte Gegensatz zu Iffland und Kotzebue — all das zog ihn immer mehr von dem Charakteristischen, von Shakespeare und dem jungen Goethe, zu dem Typisch-Pathetischen und zur Antike

hin — zu jener Antike, wie sie vor hundert Jahren unter dem Einflusse der einseitigen Auffassungsweise WINCKELMANNS und LESSINGS allgemein begriffen wurde.

GOETHE war mit seiner „Iphigenie“, mit „Tasso“, mit der „Natürlichen Tochter“, insbesondere aber wohl mit dem „Paläophron“ auch hier SCHILLER vorangegangen. Aber GOETHE war es auch, der im „Faust“ eine Synthese der beiden Stile gegeben. Und SCHILLER versuchte es unter GOETHES Führung auch einmal: in „Wallensteins Lager“, das in dieser Hinsicht eine eigene Stellung unter SCHILLERS Dichtungen einnimmt und von dem HEBBEL noch im Jahre 1859 mit hellem Entzücken schrieb: „Wer wissen will, wie Realismus und Idealismus sich im Indifferenzpunkt ausgleichen, der kann es hier erfahren.“[1]

„Faust“ und „Wallensteins Lager“ — das waren die fruchtbaren Keime, aus denen nach der Blütezeit des klassischen Dramas im neunzehnten Jahrhundert ein neuer Stil der dramatischen Kunst sich entwickeln sollte, jener Stil, der eine Versöhnung des realistischen und idealistischen Momentes bedeutet und den wir mit einem von OTTO LUDWIG geprägten Worte poetischen Realismus nennen dürfen.

Den älteren Romantikern war dieses Problem trotz ihrer Begeisterung für SHAKESPEARE und GOETHE nicht aufgegangen. Erst HEINRICH v. KLEIST griff es auf und machte es sich bewußt zu eigen. Aber vor ihm tat es bereits ZACHARIAS WERNER in der „Weihe der Kraft“. Denn nicht umsonst war WERNER der größte und früheste Bewunderer des „Faust“. Wohl gemahnt uns die „Weihe der Kraft“ in manchen Einzelheiten des dramatischen Aufbaues an SCHILLER, doch, aus der Entfernung betrachtet, stellt sie, zum erstenmal in der nachklassischen Zeit, eine Vereinigung der GOETHEschen und der SCHILLERschen Art vor. Die erste Szene des II. Aktes, der Besuch von Luthers Eltern, ist hierfür das schlagendste Beispiel. Die Dramatiker des Sturmes und Dranges hätten diese

[1] HEBBELS Tagebücher, hrsg. von R. M. WERNER, Bd. IV. Nr. 5769.

Szene, auch wenn sie das ganze Stück in Versen geschrieben hätten, in Prosa verfaßt, um ihr das Natürliche zu belassen. Schiller hätte sie in seiner Meisterzeit zweifellos in Jamben verfaßt, aber er hätte, ähnlich wie er es im „Tell“ und im Prolog zur „Jungfrau von Orleans“ mit dem einfachen Hirtenvolk getan, den beiden alten Leuten die gleiche Sprache in den Mund gelegt, die die Helden führen — die uncharakteristische „Jambensprache“. Werners großer Fortschritt liegt nun darin, daß er solche Szenen ganz realistisch darstellt, aber sie stilisiert. Er ist weder Naturalist noch pathetischer Idealist — sein Stil hält vielmehr die Mitte zwischen beiden.

Und das zeigt sich auch in seiner Diktion. Werners Jamben sind selten langatmig, breitfließend und auf schöne Klangwirkung bedacht, wie die Schillerschen, sie weisen vielmehr, wenigstens an den bezeichnendsten Stellen der „Weihe der Kraft“, knappe, gedrungene, charakteristische Färbung auf. Sein dramatischer Dialog ist lebendig, beweglich, oft wuchtig, schlagend und sprühend von Geist, und steht also auch der Goetheschen Art, wie sie in der „Iphigenie“ und im „Tasso“, den Dramen der Weimarschen Meisterzeit, zum Ausdruck kommt, fern.

Wenn wir nun zum Schluß die Bedeutung der „Weihe der Kraft“ in der Geschichte des nachklassischen Dramas zusammenfassen, so ergibt sich, daß die Entwicklung der dramatischen Technik ihren Weg von Schiller nicht über Tieck, den Hauptrepräsentanten der Romantik, vielmehr direkt über Zacharias Werner zu Heinrich v. Kleist und weiterhin zu Hebbel und Otto Ludwig genommen hat. Werner war in der „Weihe der Kraft“ der Erste, der jene Bahn beschritt, die nach ihm die anderen großen Dramatiker gegangen und auf der dem deutschen Drama des neunzehnten Jahrhunderts die schönsten Erfolge erwachsen sind.

Siebentes Kapitel.

Der Dichter und sein Werk.

Entstehung des Dramas. — Vorspiel im „Preußischen Hausfreund“. — Allerlei Anfechtungen. — Vorbericht an das Publikum. — Aufführung. — Die Berliner Presse. — Iffland als Vorleser auf Reisen. — Fernere Schicksale. — Die Buchausgabe. — Zeitschriften-Stimmen. — Urteile der Zeitgenossen. — „Die Weihe der Unkraft“. — Schluß.

Es wurde bereits zu Anfang dieser Arbeit betont, die große literarhistorische Bedeutung der „Weihe der Kraft“ liege darin, daß sie das einzige Drama der Romantik war, das mit großem Erfolg über die Bühnenbretter ging. So darf denn der ästhetischen Untersuchung noch ein historisches Kapitel angehängt werden, das sich mit der äußeren Geschichte des Werkes befassen soll.

Unter außerordentlich günstigen Umständen ist es entstanden. Werner war nach etwa zehnjährigem Aufenthalte in den polnischen Provinzen im Oktober 1805 als Sekretär des Ministers von Schröter, des Chefs des „neuostpreußischen Departements“, nach Berlin gekommen und gleich in den intimen Zirkel des Ministers aufgenommen worden, zu welchem Männer wie Fichte, der „große“ Johannes v. Müller (wie ihn Werner immer nennt) und andere gehörten. Als ein Dichter, auf den Rücksicht genommen wurde, mit übermäßigen Arbeiten verschont, konnte er viel in Gesellschaften verkehren — denn auch mit Iffland und der berühmten

Schauspielerin UNZELMANN-BETHMANN ward er rasch befreundet — und genoß das Leben, das ihm die Residenzstadt bot, in vollen Zügen. Er dachte damals noch nicht an Luther. Bei seiner Versetzung nach Berlin, die er mit unendlichem Eifer betrieben hatte, war es ihm darum zu tun gewesen, in die Nähe einer großen Bühne zu kommen, um sein dramatisches Talent, das er durch die freundliche Aufnahme der „Söhne des Thals" anerkannt sah, unter günstigen Umständen entwickeln zu können. Ein bestimmtes Thema zu einer neuen Dichtung hatte er dazumal noch nicht erwogen, alle seine Gedanken hafteten an dem zweiten Teile des „Kreuzes an der Ostsee", an dem er noch unmittelbar vor seiner Abreise aus Warschau arbeitete.

Wer ihn in Berlin auf den Luther-Stoff gebracht haben mag, läßt sich nicht mit Bestimmtheit nachweisen. Wir dürfen aber vermuten, daß es IFFLAND war, und darauf würde sich dann jene Anekdote beziehen, die GUBITZ in seinen „Erlebnissen"[1] erzählt und die HITZIG in seinem WERNER-Nekrolog zuerst öffentlich mitgeteilt hat. SCHILLER soll während seines Aufenthaltes in Berlin (1804), entzückt von der Lektüre der „Thals-Söhne", IFFLAND auf den unbekannten Verfasser aufmerksam gemacht und ihm ans Herz gelegt haben, er möchte diesen auffordern, einen Glaubenshelden in einem nächsten Stück zu schildern: niemand könne es besser als der. Es mag auch sein, daß IFFLAND, der so gern in glänzenden historischen Rollen auftrat, in seiner Bewunderung des großen Reformators sich, wie dies ja oft bei Schauspielern vorkommt, gewünscht hat, einmal auch in der Gestalt Luthers auf der Bühne zu erscheinen. Die herzliche Liebe, die er nachher zu dem WERNERschen Helden faßte und der er bis zu seinem Tode treu blieb, spricht sehr dafür.

Aber auch die Zeitumstände dürften den Dichter auf Luther hingewiesen haben. Man hatte damals die Errichtung eines nationalen Monumentes für Luther geplant und rechnete

[1] Berlin 1868. Bd. I, S. 229 f.

bestimmt auf ergiebigste Unterstützung durch das ganze Volk. Doch die Beiträge flossen nur spärlich, und diese Kälte und Indifferenz der weiteren Kreise gegenüber einem das nationale wie das religiöse Empfinden so nahe berührenden Unternehmen weckte eine allgemeine Verwunderung, die auch in der gleichzeitigen Presse laut zum Ausdruck kommt[1]. Das Thema Luther war also aktuell, und indem es WERNER aufgriff, knüpfte er daran seine eigenen Absichten. Man hatte ihm im Freundeskreise noch vor der Publizierung des „Kreuzes an der Ostsee", besonders in Hinsicht auf die Gestalt des hl. Adalbert, vorgeworfen, er spreche darin der katholischen Kirche das Wort. WERNER verteidigte sich seinem Freunde PEGUILHEN, dem späteren, in der KLEIST-Affäre[2] bekannt gewordenen Justizrat gegenüber, indem er in einem Briefe betonte, seine Kirche habe „mit der verdorbenen des schändlichen Pseudo-Katholizismus" nichts gemein, er habe sich in seinem Stücke, z. B. bei Verwendung der Monstranz, bloß der Bilder bedient, die ihm die katholische Kirche als fertige Formen zur Darstellung des Göttlichen bot. „Höchst wahrscheinlich", fügt er in derselben Epistel (vom 4. September 1805) hinzu, „wähle ich künftig einen ganz heterogenen Stoff, aber das Göttliche wird immer die Folie sein"[3]. Und nun hatte er einen solchen Stoff, eine Gestalt, der man von vornherein nichts weniger nachsagen konnte, als daß sie für den Katholizismus Proselyten werben wolle. Und dennoch, das wollte er beweisen, sollte auch diese Gestalt, Luther, seinem hl. Adalbert nicht unähnlich sein. Man begreift, daß WERNER freudig zugriff.

Die erste Meldung von dem neuen Drama begegnet uns am 27. Dezember 1805. WERNER berichtet an diesem Tage

[1] Auch JEAN PAUL ergriff in dieser Angelegenheit das Wort: in den „Wünschen für Luthers Denkmal, von Musurus" (Werke, Berlin 1826 ff., LIII, S. 53 ff.; zuerst erschienen in K. F. LANGES „Nordischem Merkur" 1805).

[2] Siehe R. STEIG, „HEINR. v. KLEISTS Berliner Kämpfe", Berlin und Stuttgart 1901, S. 668ff.

[3] „Der Gesellschafter", Jahrg. 1837, S. 342 ff.

seinem Freunde Scheffner in Königsberg, er wolle von Neujahr ab „ein Schauspiel citissime fürs berliner Theater schreiben".[1] Am 22. Februar 1806 vertraut er dann Freund Peguilhen, er sei mit seinem Luther-Schauspiel bald fertig. Und wirklich gelang es ihm in der ihm eigenen raschen Arbeitsweise — dichtete er doch den „Vierundzwanzigsten Februar" in bloß zehn Tagen! — das Drama bereits Ende April zum Abschluß zu bringen. Anfang Mai las er es Iffland und anderen vor.

* * *

Aber schon wußte man auch in Berlin, daß ein Stück auf die Bühne kommen soll, in welchem Martin Luther auftritt. Am 3. Mai brachte „Der preußische Hausfreund", ein junges, erst seit April erscheinendes, von Heinsius geleitetes Blatt, das folgende anonyme Epigramm:

Was? Luther auf der Bühne?

Habt Ihr noch nicht genug des Herrlichen Manen entweihet,
Da Ihr Jahre lang schon bettelt zum Denkmal für ihn?
Soll auf der Bühne sogar der Menschheit Anwalt erscheinen? —
Zürn', Ehrwürdiger! nicht, doch send' abwehrende Schaam!

Man braucht nicht dabei zu denken, der Verfasser des Epigramms sei über die Möglichkeit entrüstet gewesen, der katholizisierende Dichter des „Kreuzes an der Ostsee" könnte den Reformator auf ungebührende Weise behandeln: die Dramen Werners waren ihm, wie er in einem der folgenden Hefte gesteht, unbekannt. Wie wenig man damals noch in Berlin überhaupt von der Existenz Werners, dessen Werke anonym erschienen waren, wußte, davon zeugt eine in Merkels „Freimütigem" am 24. Mai, also zur Zeit, da die Debatte über das neue Stück bereits lebhaft geführt wurde, erschienene Notiz über das Deklamatorium der Bethmann[2], wo berichtet wird, die Chöre „Zu Schillers Gedächtnisse" habe „ein Hr. Werner" gedichtet.... Was also jenen Anonymus in solchen

[1] „Blätter für liter. Unterhaltung, Jahrg. 1834, S. 1348.
[2] Vergl. oben S. 3 f., Anmerkung.

Eifer brachte, war allein die Tatsache, daß die Gestalt Luthers für die Bühne verwertet werden sollte.

Werner geriet über das Epigramm in ehrlichen Zorn. Er sandte Iffland als Entgegnung die folgenden Verse, die wohl im „Hausfreund“ publiziert werden sollten:

Ja! Luther auf der Bühne.

Ist denn die Bühn' ein Sündenhaus? — Nein,
Ein Tempel des Herren soll sie sein: —
Der Anwalt der Menschheit, er muß dort erscheinen,
Zum Göttlichen menschlich ermuntern die Seinen.
Schaam?! — Unser Herr sprach zu'n Wechslerbuben:
Mein Haus ihr machtet zur Mördergruben!
(Wie ihr wollt die Bühne durch sündige Schaam!)
Und drauf die Geißel zur Hand er nahm.
Der große Luther desselbigen gleichen;
Sie thäten vor falscher Schaam nicht erbleichen!
An Christus und ihm thut Exempel nur nehmen,
Dann werdet ihr lernen, euch — recht zu schämen.[1]

Man begreift die Entrüstung Werners, wenn man bedenkt, wie hoch er die Bühne stellte und wie er von ihrer Bestimmung, ein Propyläum der Religion zu bilden, überzeugt war. Doch nicht er sollte den Gegnern antworten, ein anderer trat an seiner Statt in die Schranken: Graf Brühl, der nachmalige Generalintendant, der schon damals, als Kammerherr in Berlin lebend, zum Theater in nahen Beziehungen stand.

In seinen am 13. Mai im „Preußischen Hausfreund“ veröffentlichten „Bemerkungen eines Kunstfreundes über das Epigramm in dieser Zeitschrift: Was? Luther auf der Bühne?“ weist Graf Brühl auf die Griechen hin, „denen wir in so mancher Hinsicht nicht die Schuhriemen aufzulösen würdig sind“ und die ihre Heroen ebenfalls auf der Bühne ehrten — und es sei doch bisher niemand eingefallen, sie deswegen schamlos zu schelten. Auch auf die Katholiken

---

[1] Die Verse publiziert ohne jeden Kommentar bei Teichmann, a. a. O. S. 307 f. — Düntzer, der das vorausgegangene Epigramm nicht kannte, wußte mit ihnen nichts anzufangen (s. „Zwei Bekehrte.“ S. 76).

beruft er sich, die ihre Madonna und ihre Heiligen auf die Bühne bringen und nichts Anstößiges darin finden. „Durch würdevolle Darstellung wird ein Mann mit Luthers unbeschreiblich großen Eigenschaften nicht verlieren, sondern im Gegenteil der Menge, die ihn doch nur dem Namen nach, und in der Folge seiner Handlungen, keineswegs aber seinem Charakter nach kennt, auf eine höchst interessante und sogar erhabene Art vor die Augen zurückgeführt werden.“ Ein Heros, der auf der Bühne erscheint, werde dadurch nicht entweiht. „Wehe der Kultur eines Landes“, ruft er, „wenn es seine Schaubühnen als ein bloßes Mittel der angenehmen Zeittödtung ansieht, oder als Schandbühnen betrachtet, auf welchen alles entweiht wird, was groß und ehrwürdig ist. Einer solchen Nation möchte ich den Kasperle als Herzstärkung und Seelenerquickung empfehlen.“ Und er schließt mit folgenden Worten: „Unserm neu aufgetretenen ächt vaterländischen Dichter, dem phantasiereichen und geistvollen Schöpfer der Thals-Söhne, gebührt ein unparteiisches Lob dafür, daß er den großen Gedanken gefaßt hat, uns mit den näheren Verhältnissen, und sozusagen, mit dem schönen reinen Privat-Karakter des unsterblichen Luthers bekannt zu machen; daß er uns sein jetzt für die mehrsten Lutheraner selbst unbekanntes Leben wie ein hellleuchtendes Bild vor die Augen stellen will, und so unsere Gemüther mit den edelsten Gegenständen beschäftigt, welche menschliche Dichtung je verherrlicht hat!“

Auf diese Entgegnung des Grafen Brühl replizierte der Verfasser des Epigramms in zahlreichen Noten unter dem Text und legte in seiner Schlußnote dem Dichter nahe, ob er nicht, wenn er Luther zu huldigen die Absicht habe, die epische Form der dramatischen vorziehen oder aber ein Lesedrama schreiben möchte, um die Schauform zu umgehen. Graf Brühl antwortete nun am 20. Mai auch auf diese Replik in eingehender Weise und wandte sich insbesondere gegen jene letzten Worte des Epigrammatikers. Er schreibt: „Die Frage, ob der Dichter der Thals-Söhne zur Huldigung Luthers nicht das Epos dem Drama vorziehen würde? kann ich nicht

beantworten; dies müßte er selbst thun. Ob er aber die Lehrform, nämlich das Lesen des Drama, nicht der Schauform vorzöge: das getraue ich mich beinahe in seine Seele hinein, mit — Nein — zu beantworten. Die Lehrform ist und bleibt der todte Buchstabe; die Schauform ist das lebendige Bild, und unser Dichter hat eine zu feurige Phantasie, um nicht das lebendige Leben der schönen, aber beweglosen Bildsäule vorzuziehen."[1]

Damit war die Debatte an diesem Orte geschlossen, aber sie wurde in den Spalten anderer Blätter fortgesetzt, besonders im „Beobachter an der Spree", und verstummte auch nicht, als das Stück bereits gespielt und unter großem Beifall immer wieder aufgeführt wurde.[2]

Inzwischen hatte sich der Dichter wegen seines Dramas manches von seiten seiner Gönner gefallen lassen müssen. Er hatte die Dichtung ursprünglich mit der Wartburg-Szene abgeschlossen (s. oben S. 8 f.). Von dem Kabinetsrat v. Beyme und Iffland aufgefordert, das Stück noch um eine Wittenberg-Szene auszudehnen, entschloß er sich dazu ohne weiteres, wodurch das Werk eine gänzlich andere Gestalt annahm. Aber bald kamen noch Einmischungen anderer Art hinzu, die dem Dichter seine Arbeit ganz verleideten. Fast zur selben Zeit, da er sein neues Drama zu Ende gebracht, erschien in Berlin — Anfangs Mai — bei Sander die Buchausgabe des „Kreuzes an der Ostsee", und man kann sich denken, daß das Katholische des-

---

[1] Siehe „Berlin oder der preußische Hausfreund", Jahrg. 1806, Nr. 15.

[2] „Der Beobachter an der Spree" widmete diesem Streite vier Aufsätze: im Stück 23 (vom 2. Juni): „Doktor Martin Luther auf dem Theater" (eine Korrespondenz zwischen einem Pächter und seinem in Berlin studierenden Sohne); im Stück 24: „Ein Gespräch unter C. Rath X. und Prediger Y."; im Stück 25: „Letztes Wort über Dr. M. Luthers Darstellung auf der Bühne"; im Stück 27 (vom 30. Juni): „Da haben wir's". — Auch eine am 1. Juli 1806 im Verlage des „Pr. Hausfreunds" erschienene Broschüre, nach der ich aber vergebens auf der Kgl. Bibliothek in Berlin suchen ließ, sei hier verzeichnet: „Kann ein aufgeklärter Katholik sich an Luther auf der Schaubühne erbauen?" Beantwortet von einem Katholiken. Herausgegeben von Mercy."

selben alle, die an dem Dichter des Luther ein Interesse nahmen, nicht wenig verwunderte. Man begann nun das im Manuskript vorliegende Stück genauer nach etwa auch darin vorkommenden katholischen Tendenzen zu durchsuchen, und da fiel es wohl nicht schwer, etwas herauszuschnüffeln. Selbstverständlich wurden vor allem die blassen Gestalten des Theobald und der Therese angegriffen und der Dichter wegen ihres verdächtigen religiösen Gebarens zur Rede gestellt. WERNER verteidigte sich in einem ausführlichen, wenn auch zum Teil ausweichenden Schreiben[1], in welchem er beteuerte, „das unter dem Namen Katholizismus bekannte Ungeheuer" sei ihm Gegenstand des Abscheus. Seine Religion habe damit nichts gemein. „Ich will Glauben", versichert er, „die Erhebung zum Sittlichschönen durch Kunst (Versinnbildlichung des Sittlichschönen) verbreiten, nichts weiter! Ich bin kein Partisan irgend einer Partei, ich bin ein Mensch, dem es ums Gute zu tun ist, und das ist meine Pflicht, dazu hat mir Gott mein bißchen Talent gegeben."

Es ist begreiflich, daß ihn diese Anfechtungen nicht wenig aufbrachten und ihn im Innern verhärteten, daß er nun erst recht vieles, was nach Mystik und Katholizismus roch, in das Stück hineingeheimniste. Jedenfalls dürfte die Totenamtszene, die nachträglich hinzukam, mit ihrem Aufwand von Zeremonien des katholischen Kultus, aus einer solchen trotzigen Lust, dem Gegner ein Schnippchen zu schlagen, entstanden sein. „Da ich einmal im Geruche des Katholizismus bin," schreibt er am 23. Mai an SCHEFFNER, „so dachte ich den berlinischen Jesuitenriechern den ‚Luther' wie einem groben Aste einen groben Keil entgegensetzen zu können."[2] Das erklärt uns aber jenen Zwiespalt, der durch das Drama hindurchgeht und gewiß erst später hineingekommen ist, als der Dichter mit der Umarbeitung beschäftigt war.

Und diese gab ihm nicht wenig zu schaffen. Wir wissen

[1] Bei TEICHMANN a. a. O. S. 316ff.
[2] Siehe „Blätter f. liter. Unterhaltung", Jahrg. 1834, S. 1343 f.

bereits: der Kabinetsrat v. Beyme hatte eine Änderung des Schlusses verlangt; aber auch Graf und Gräfin Brühl und viele andere nahmen lebhaften Anteil an dem Stücke, äußerten ihre Wünsche und wollten insbesondere alles entfernt wissen, was irgendwie Anstoß erregen könnte. Wie Werner unter dieser Bevormundung litt und was er da alles während der Vorbereitungen zur Aufführung erdulden mußte, erzählt uns sein Bericht an Freund Scheffner. Er klagt darin über „die Hetze, die man auf jede etwa hervorguckende poetische Idee, nicht von Seiten des überall poetischen Publikums, sondern der Geschmacksleiter (nämlich der ästhetischen Blitzableiter) anstellt, um jeder solchen Idee, sobald man nur sie wittert, den Fang zu geben, sie mit bewundernswerter Künstlichkeit unter Wasser zu setzen, kurz alles anzuwenden, um hauptsächlich bei Gelegenheit dieses ‚Luthers' noch gründlicher als er den Bilderdienst, den heidnisch-katholischen, so gefahrvollen Aberglauben zu vernichten: daß die Tragödie eine poetische Gattung sei! In solche angustias treibt mich armen Schelm der undankbare Protestantismus, dessen trockenes Brot ich zwar nicht esse, dessen Lied ich aber doch mit dem aufrichtigsten Herzen gesungen habe! Könnte ich noch einmal das vielleicht mir auf immer verlorene Glück haben, bei Ihnen, väterlicher Freund, auf Ihrem Sofa zu sitzen und mit Ihnen über die Leiden zu sprechen, die mir nicht etwa meine Feinde (denn ich habe Gott Lob keinen), sondern meine hiesigen gelehrten Kunstfreunde aus der besten Absicht zufügen, Sie würden Thränen — lachen müssen."[1]

* * *

Unterdessen rückte der Zeitpunkt der Aufführung immer näher heran. Das neue Schauspiel hatte bereits Popularität errungen, noch bevor es allgemein bekannt ward: überall sprach man davon und ein Teil des Publikums war in Leidenschaft geraten. Um die Aufregung ein wenig zu dämpfen,

[1] Ebenda.

wünschte IFFLAND von dem Dichter einen Vorbericht, in welchem dieser seine Intentionen klarlegen und seiner Verehrung für Luther Ausdruck geben sollte. WERNER ging darauf ein, aber der Entwurf, den er nun IFFLAND vorlegte, wollte diesem nicht zusagen. Er enthielt, meint IFFLAND, nur eine literarische Diskussion, welche mehr Mißverstand veranlassen als beseitigen würde. Luthers wäre darin mit Kälte gedacht, und die „Zusammenstellung von SHAKESPEARE, SCHILLER u. s. w. sowie der ganze etwas fremde Ton" schienen ihm nicht geeignet, einen guten Eindruck zu machen.[1] Er entschied sich dafür, die Sache lieber ganz fallen zu lassen, als durch unvorsichtige Worte die Gemüter noch mehr zu entzünden.

Wir kennen diesen Entwurf nicht, denn er hat sich nicht erhalten. Aber WERNER hat sich doch noch im letzten Augenblick dazu entschlossen, einen anderen Vorbericht zu verfassen, den er in den Druck schickte und schon am Tage vor der Aufführung an der Kasse verkaufen ließ. „Einige Worte an das Publikum über das Schauspiel Die Weihe der Kraft. Vom Verfasser desselben" heißt die Broschüre, die nicht nur in bühnengeschichtlicher Hinsicht eine Beachtung verdient, sondern auch als ein merkwürdiges Bekenntnis WERNERS und endlich als eine schriftstellerische Leistung eine Bedeutung beanspruchen darf. Mit schönem Pathos ist sie geschrieben und in Stil und Haltung auf weihevolle Einführung des Lesers in die Vorgänge auf der Bühne trefflich berechnet. Die Seiten klingen wie ein Hymnus auf den „edelsten, vielwirkendsten, frömmsten und kräftigsten Deutschen." WERNER erzählt, wie er zu seinem Schauspiel gekommen. Er habe an das Elend und den Jammer der Zeit gedacht und erwogen, „wie hoch Noth es thue, sich durch den Anblick vergangener Schönheit zu trösten über die Gebrechen der Gegenwart, wie also ein Volksschauspiel über einen Gegenstand, der vom Volke allgemein gekannt und geachtet wäre, jetzt besonders geeignet sein müsse, das Gemüth zu erfreuen

[1] Bei TEICHMANN, a. a. O. S. 308 f.

und zu erheben . . . Einen deutschen Helden wollte ich den Deutschen darstellen, in einer Zeit, wo selbst Heldenseelen dem Drucke der Verhältnisse, wo nicht erliegen, doch weichen müssen. Alles das wollte ich, und blickte wieder auf die Ruinen, und wieder stand er mit Flammenzügen vor meiner Seele — Martin Luther! — Ich wählte ihn — nein — bey einer Wahl ist Freiheit, und mich zog es unwiderstehlich; — der Held meiner Seele, er mußte — ich konnte nicht anders — der Held meines Schauspiels werden.“ Und nun geht er vorsichtig auf die Debatte über die Erscheinung Luthers auf der Bühne ein. Er will die Frage, die in die Öffentlichkeit geworfen wurde, den „frommen, reinen Seelen“ beantworten. „Es ist der Trost meines Lebens, was Heiliges im Herzen zu tragen und es nicht zu enthüllen vor den Augen der Welt. Aber wenn ich nun, durch das glorreiche Beyspiel unsers Glaubens-Vaters, indem ich es lebendig darstelle, die Gemüther aufrichten, erquicken, wenn ich Glauben, Kraft, Freyheit (die ächte sittliche) in einer Zeit, wo alle drey gesunken, wiederbeleben will, welchen Ort kann ich wählen, als die Bühne? Und dann, ist die Bühne nicht das, wozu ihr sie machen wollt, der Nachhall eurer eigenen Wünsche? Glaubt ihr sie nicht edel genug, so veredelt sie dadurch, daß ihr es ihr, die euch so manche sittlich frohe Erholung, so manche Erhebung des Gemüths schenkte, erlaubt, sich auch zu dem Heiligen empor zu schwingen. Haltet die Kunst in strenger Zucht, aber beschneidet ihr die geistigen Flügel nicht, sonst tötet ihr sie und vereitelt dadurch den Willen unsers großen Luther, der jede sittliche Geistesfreyheit, indem er sie ehrte, liebte und übte, begründete. Wenn er noch lebte, er würde mein Herz nicht verkennen, und mein, wenn gleich schwaches, doch rechtliches Streben nicht verdammen . . .“ Es folgen jene Argumente für das religiöse und heroische Drama, die bereits Graf Brühl ins Treffen geführt hat. Es sei nötig, daß die Tragödie wieder auf den Stand zurückkomme, auf dem sie bei den alten Griechen war. „. . . Durch mein gegenwärtiges Schauspiel wollte ich — um es nur ehrlich zu gestehen —

Veranlassung geben, daß die Tragödie (die lebendige Darstellung frommer Helden des Vaterlandes) ihren alten Thron auf der Volksbühne wieder eingeräumt erhalte. Das Unternehmen war vielleicht für meine Kräfte zu kühn, aber was ich wollte, war gut." Und dann wendet er sich geschickt von dem kleinen Gegenstande ab und dem großen zu: dem „Urbild deutscher Kraft und Würde" — Luther. „O daß ich ihn so hätte malen können, den frommen Helden, wie er vor meiner Seele schwebt, daß ich ihn nicht darstellen konnte von seinem ersten Blick in die kümmerliche Welt, die er neugestalten, bis zu seinem letzten Hinüberblick in eine selige, wo er neugestaltet werden sollte. O daß die Kunst, wenn auch unendlich reicher und freyer als das, was wir Leben nennen, doch immer noch so dürftig und beschränkt ist gegen das, was wir ahnden und möchten!" Mit glücklicher Hand wirft nun der Dichter packende Bilder aus dem Leben Luthers hin, von seiner ersten Kindheit in Eisleben, über die Eisenacher und Erfurter Jünglingsjahre, über Rom und Wittenberg und die im Stücke behandelten Ereignisse bis zu seinem Siege, aber auch zu den Tagen friedlichen Familienlebens und dem verklärten Abschied von der Welt. Wie auf einem Rundgemälde reiht sich freskoartig ein Bild dem anderen an und wir bekommen eine kurze, aber in prächtigen Farben leuchtende Schilderung von des Reformators Leben, Wirken und Charakter. Die Schrift schließt folgendermaßen: „Friede deinem ehrwürdigen Schatten, Unsterblicher! Du warst groß genung, deinen Kindern nur Armut zu hinterlassen; uns hast du reich gemacht. Unsern Fürsten schenktest du Selbstständigkeit, unsern Bürgern Kraft, unsern Priestern die Weihe der Menschheit. Allen schenktest du uns das Prinzip des sittlichen Lebens, die Freiheit! Zürne nicht, daß ich Schwächling es wagte, die Weihe deiner Kraft, den glorreichen Zeitpunkt zu malen, in der deine Riesenkraft durch Zartheit gereiniget, geregelt und mit sich selbst in Einklang gesetzt wurde! —"

Schon durch diesen Vorbericht wurde das Theaterpublikum auf das Weihevolle und Exzeptionelle der bevorstehenden Auf-

führung hingewiesen. Es wurde außerdem noch ein besonderes Liederbuch (das ich nicht zu Gesicht bekommen konnte) an der Kasse ausgegeben mit einer Note des Dichters zu dem Wechselgesang der beiden Kinder in der Waldszene. Aber auch die Zeitungen taten das ihrige. So brachte der „Freimüthige" am 3. und 5. Juni eine eingehende Besprechung des „Kreuzes an der Ostsee", in der es von Werner heißt: „Verdient irgend einer von unsern neuen genialischen Köpfen zum wahren, großen Dichter zu reifen, so ist er es." Und während die „Vossische" sich vor der Aufführung überhaupt nur mit einer kurzen Notiz von der Freigabe des Stückes seitens der obersten Behörde begnügt, erzählt die „Spenersche Zeitung" schon am 27. Mai in der Besprechung einer Vorstellung der „Jungfrau von Orleans" ihren Lesern „von einer neuen Erscheinung, die uns bevorsteht, von der viel erwartet wird und die, wie man hört, durch die Anordnungen der Direktion vielleicht ebenso vielen Glanz erhält, als die Jungfrau von Orleans". Sie berichtet über die Spaltungen im Publikum und äußert den Wunsch: „Die Stimme, welche für die Vorstellung spricht, sei die lauteste, allgemeinste, und sie wird vermuthlich bald ihren Wunsch erfüllt sehen. Als Kunstwerk läßt sich auch, nach den Talenten, die der Verfasser durch die „Söhne des Thals" (besonders in den lyrischen Episoden) offenbaret hat, viel davon erwarten." Und der sehr verbreitete „Preußische Hausfreund" brachte, nachdem die Luther-Debatte auf seinen Spalten zu Ende geführt worden, doch noch am 3. Juni die Widerlegung eines Gerüchtes, wonach man die Aufführung des Schauspiels von oben verbieten wollte. Das gleiche Heft enthielt aber auch einen längeren Aufsatz des Herausgebers Th. Heinsius, worin Werner, obgleich nicht genannt, doch deutlich genug in Schutz genommen wird vor jenen, die ihm aus seiner Anlehnung an die Kunstformen des Katholizismus einen Vorwurf machten. Nächst den fruchtbaren Mythen des Altertums sei keine Religion mehr mit der Poesie verwandt als der Katholizismus. Der Protestantismus, als „sittliche und intellektuelle Bildnerin des Menschengeschlechtes"

unerreicht, verbreite doch in seiner strengen Verstandeskultur eine kalte Luft um sich, in der es den Künsten nicht wohl sei. Der Katholizismns dagegen bilde in der Zwielichtstimmung seiner Gebräuche und in der Fülle seiner auf Sinn und Phantasie wirkenden Einrichtungen für die Künste seit je eine Heimat. „Was Wunder“, folgert Heinsius nun, „daß ein feuriger Geist, von dem kalten Protestantismus nicht angezogen, den poetischen Formen des Katholizismus sich anschließt!“ Die Gegenüberstellung des Protestantismus, als einer nüchternen, und des Katholizismus, als einer poetischen, künstlerischen Religion klingt so Wernerisch, daß man versucht ist, sie direkt auf Werners Anregung zurückzuführen. Und um schließlich das Feierliche des bevorstehenden Ereignisses noch recht zu betonen, brachte derselbe „Hausfreund“ am Vorabend der Vorstellung ein langatmiges, die Taten des Reformators verherrlichendes Stanzengedicht, betitelt: „Luthers Zelle“, das zum Verfasser einen Feldprediger Namens Heinrich Schmidt hatte.

* *
*

So war denn die Spannung im Publikum aufs höchste gesteigert und für die Première, die am 11. Juni stattfand, das Haus trotz der großen Hitze ausverkauft. Da man befürchtete, die Gegner des Stückes würden trachten, die Vorstellung zu stören, wurden polizeiliche Maßregeln getroffen. Und wirklich wurden schon im ersten, und dann im zweiten Akt, in der langen Luther-Szene, unzufriedene Stimmen laut, die aber verstummen mußten. Und am Schlusse des dritten Aktes waren nach übereinstimmenden Berichten alle im Theater überrascht und besiegt. Der Zug zum Reichstag war das Glänzendste, was bis dahin dem Berliner Publikum geboten worden war, und so fesselte denn das bestechende Äußere und lenkte den Sinn nach den inneren Schönheiten des Stückes.

Nicht weniger als fünf Stunden dauerte die erste Vorstellung und es scheint, daß wenig Wesentliches dabei fortgelassen wurde. Jedenfalls blieb das Außere der Szenen, so

wie wir es aus der Buchausgabe kennen, unangetastet, trotz den Verwandlungen innerhalb der Akte. Bloß der letzte Akt wurde zu einer Szene zusammengezogen, indem man die Wartburgszene gänzlich ausschied und der Totenamtszene unvermittelt die zwischen Katharina und Franz folgen ließ. Zum Glanz der Aufführung hat neben dem vortrefflichen Spiel und dem seltenen Aufwand an Dekorationen und Kostümen die Musik, vom Kapellmeister Bernard Anselm Weber komponiert, beigetragen. Als Ouvertüre wurde der Choral „Ein' feste Burg" nach Luthers eigener Komposition angestimmt, dem sich beim Aufgang des Vorhanges der Chor der Bergleute unmittelbar anschloß. Die Musik begleitete dann, ganz nach des Dichters Wunsch, alle wichtigeren Momente des Dramas und soll besonders beim Fürstenzug sehr effektvoll gewesen sein, indem hier der Marsch dergestalt in zwei Orchester gesetzt war, daß sie nah und fern wechselten.[1]

Die Wirkung war sehr stark und, nach den Berichten zu schließen, allgemein. Hatte man vor der Aufführung eine Profanation Luthers befürchtet, so war man jetzt darüber einig, daß man dem Dichter eher ein zu großes Streben nach Heiligkeit vorwerfen könnte. Jedenfalls war man von der Riesengestalt Luthers, wie sie Iffland verkörperte, überrascht und stand — besonders bei dieser ersten Aufführung — ganz im Banne einer andächtig stimmenden Ergriffenheit, der Heinsius im „Preuß. Hausfreund", welcher sonst keine Theaterberichte brachte, noch am gleichen Abend Ausdruck verlieh. „Die Weihe der Kraft", sagt er, habe auch ihn aufs neue der Liebe, dem Glauben und der Freiheit geweiht. „Ich fühle, daß das deutsche Volk einer solchen Weihe bedarf, um den ihm gesunkenen Muth seiner Urväter zu wecken; ich fühle die Kraft wieder gehoben bei der Kunde der Thaten, die

[1] Der Klavierauszug, bei Rudolph Werckmeister in Berlin erschienen, trägt den folgenden Titel: „Chöre, Gesänge und Marsch aus dem Schauspiele Die Weihe der Kraft von F. L. Z. Werner, nach dem ungekürzten Originalmanuskripte von Bernard Anselm Weber, Königl. pr. Capellmeister."

den deutschen Bürger lehren, wieder zu werden, was er einst war — ein Deutscher! Der Geist jener Heroen der Reformation, die aus ihren Gräbern hervorgerufen, durch den Geist eines kühnen und kraftvollen Dichters, Muth und Leben uns in die Seele sprechen, wird die deutsche Volksmasse, die einst der Hildebrandschen Allherrschaft durch Martin Luther den Nacken brach, wieder zu Einem Körper vereinen, und wiedergebend Glaube und Freiheit, in die tote Masse den Keim zu einem zweiten Luther legen . . . Geht, ihr Kleingläubigen, die ihr die starrende Kälte eures Kirchenthums für Lutherthum achtet, geht — und seht — und ihr werdet erwarmen an den Strahlen der Liebe, der Freiheit und des Glaubens!"[1]

Auch die übrigen Blätter konstatierten einen großen Erfolg, wenn sie gleich alle eine Kürzung empfahlen, die denn auch schon bei der zwei Tage später zustande gekommenen Wiederholung vorgenommen wurde. Welche Szenen dann den Strichen verfallen sind, vermag ich nicht zu sagen.

Zahllos sind die Besprechungen in der Berliner Presse. Die „Spenersche Zeitung" referierte über jede einzelne Wiederholung des Stückes besonders; die „Vossische" begnügte sich mit vier Besprechungen; „Der Freimüthige" von Merkel und Kotzebue sprach sich in einer Reihe von fünf fortlaufenden Artikeln aus; auch die mir unzugänglich gebliebene „Ungersche Zeitung" befaßte sich viel mit dem Drama und seinen Schicksalen.

Einem Einsender im „Beobachter an der Spree" war es ausgemachte Sache, daß Schillers Tod nunmehr durch Werner „zehnfach ersetzt" sei.[2] Wenn auch Schillers Name sonst nicht ausgesprochen wird, so sind doch alle Referate auf den gleichen verherrlichenden Ton gestimmt. Besonders wird die Gegenüberstellung Kaiser Karls und Luthers in jener Szene, die den Zug zum Reichstag bringt, als der Höhepunkt des ganzen Stückes hervorgehoben. „Nach meinem Gefühle ist

[1] Jahrg. 1806, S. 114; vergl. auch S. 128.
[2] Stück 27.

diese Situation, dieser Moment der menschlich-erhabenste, der je auf der deutschen Bühne dargestellt wurde", urteilt der Rezensent des „Freimüthigen"[1], und den gleichen Ausspruch tut auch der Referent der „Spenerschen Zeitung". Alle werden den Schönheiten der Dichtung im großen und ganzen gerecht, alle sind aber auch einig in der Verurteilung der schlecht angebrachten Mystik und der Verquickung der Person Luthers und der Reformation mit fremdartigen und der geschichtlichen Überlieferung widersprechenden Elementen. Während aber die „Spenersche Zeitung" bald darüber hinwegsieht, ihrer Bewunderung der Dichtung jedesmal neue Worte leiht und die Sprünge sowie den Mangel an Zusammenhang, der sich besonders in den letzten Akten bemerkbar machte, auf die vielen Streichungen, die nachträglich vorgenommen wurden, zurückführt, wird der Referent der „Vossischen" schon bei der zweiten Besprechung bedeutend kühler und wirft endlich nach der sechsten Aufführung die Frage auf: „Hält Luther sich selbst oder wird er von Iffland gehalten? Würde das Stück ohne Prunk und Aufzug wirken? Gewinnt es den Zuschauer oder besticht es ihn?"[2] Gegen den Rezensenten der Vossischen wendet sich hierauf eine „Einfall" überschriebene Einsendung der Spenerschen, die jenem Gemeinheit und Mangel an deutschem Sinn vorwirft. Wer die „Weihe der Kraft" mit einem für das Gute und Große empfänglichen reinen Gemüt, ohne Neid und Vorurteil, zu wiederholten Malen sehe, dem werde auch der „unendlich reine Sinn", der im ganzen Stück walte, fühlbar werden; wer aber ohne diese Prämissen richte, der richte sich selbst; man müsse ganz kraftlos sein, um von der Riesenkraft des hier gezeichneten Luther nicht angesprochen zu werden. . . . Ein Artikel führt zur Entgegnung den andern nach sich, und so spinnt sich die Diskussion in kleinen Plänkeleien von einer Nummer zur anderen fort und zeugt im Grunde nur von den Krähwinkel-

[1] Nicht Merkel!
[2] Voss. Ztg. vom 24. Juni 1806.

verhältnissen des damaligen Berlin, ohne aber etwas Wesentliches zu bieten.

In die Debatte auf den Spalten der „Spenerschen Zeitung" griff auch MERKEL ein; kühn erklärte er in einer für den Dichter rückhaltlos eintretenden Beantwortung einer anonymen Anfrage, wie er sich zu der Mißachtung der deutlich ausgesprochenen öffentlichen Meinung stelle, die gegen die Aufführung des Luther-Dramas sei: die bei den ersten Vorstellungen getroffenen Maßregeln könne man nur billigen, da sie verhindert haben, daß ein Stück ausgepocht würde, ehe man es angehört hätte. „Die streitenden Parteien zu vereinigen, gab es kein anderes Mittel, als die Aufführung des Stückes, — und nun sind sie vereinigt, denn sie stellen sich alle bei den häufigen Wiederholungen ein, und finden alle veredelnden Genuß."[1]

Einig blieb man nur über das grandiose Spiel IFFLANDS. Seine bekannte Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit in der Wiedergabe des historischen Kolorits und in der subtilen Ausarbeitung auch der scheinbar unbedeutendsten Nebendinge trat nirgends so glänzend zutage wie in seinem Luther. IFFLAND sehe wie der leibhafte Dr. Luther aus, meldet ZELTER an GOETHE, und die Richtigkeit dieser Behauptung wird jeder bezeugen, der je eine der zahlreichen erhaltenen Abbildungen des großen Schauspielers in dieser Rolle gesehen hat.[2] Sein Spiel scheint ohne jedes Pathos gewesen zu sein, zu dem die Rolle so leicht verführen könnte: er dürfte Luther mit der dem Reformator eigen gewesenen Schlichtheit gegeben haben, selbst in der Szene des Fürstenzuges, wo Luther seine eigene Kraft mit der der Vorbeiziehenden mißt. In der Mimik, in Blick und Gebärde soll er besonders ausgezeichnet gewesen sein: „man wüßte den Inhalt jeder Rede genau, auch wenn man sie nicht hörte," urteilt der Rezensent des „Freimüthigen".

---

[1] „Spenersche Zeitung" vom 19. Juni 1806 (Nr. 73).

[2] Ein vortreffliches Bild IFFLANDS als Luther ist in „SPEMANNS goldenem Buch des Theaters" (Berlin und Stuttgart 1902) enthalten.

Auch die übrigen Darsteller sollen gut gespielt haben: Bethmann gab den Kaiser Karl, Franz lag in den Händen des Schauspielers Mattausch, zu dessen Benefiz die Première stattfand. Mme. Bethmann, die Freundin Werners, gab die Katharina, scheint sich aber in der Rolle nicht wohl gefühlt zu haben, denn sie trat sie schon nach einigen Vorstellungen der Mme. Fleck ab.

* * *

„Die Weihe der Kraft“ wurde bald zu einem Kassenstück, was schon darin zum Ausdruck kam, daß Iffland dem Dichter die Summe von 500 Thalern auszahlen ließ — ein Honorar, das nach der mir vorliegenden Zusammenstellung für die Jahre 1790 bis 1810 kein anderer Dramatiker und nur ausnahmsweise ein Opernkomponist erreichte.[1] Und man bedenke, daß in diesem Zeitraume doch Schillers erfolgreichste Dramen aufgeführt wurden und auch Kotzebue! Vom 11. Juni bis zum 21. Juli[2] wurde das Stück nicht weniger als 15 Mal gegeben, und jedesmal, wie die Blätter versichern, bei vollem Hause. Wenn wir davon eine Woche ausscheiden, in der wegen Unpäßlichkeit Ifflands die Aufführung suspendiert werden mußte, so ergibt sich, daß das Stück durchschnittlich jeden zweiten Tag gespielt wurde. Und die „Spenersche Zeitung“ versichert, Iffland sei jedesmal bewundernswerter, lege jedesmal neue Nuancen in sein Spiel, und auch die anderen Mitwirkenden leben sich in ihre Rollen immer mehr ein und die ganze mise en scène gewinne an Sorgfalt und Präzision. Doch bald kam die Unzufriedenheit eines Teils des Publikums in einem Vorfall zum Vorschein, der der Herrlichkeit ein rasches Ende bereitete. Die Blätter schweigen darüber nach der damaligen Zeitungssitte vollständig, um so genauer berichtet aber Zelter: „Am 23. Juli war hier

---

[1] Teichmann a. a. O., S. 457 ff.

[2] Die Daten über die Aufführungen entnehme ich einem Auszuge aus den Zetteln des Kgl. Schauspielhauses, den mir Max Grube in dankenswertem Entgegenkommen einschickte.

eine sehr lustige Schlittenfahrt. Viele Offiziere von der königlichen Gensd'armerie hatten sich einen Schlitten mit bedeckten Rädern bauen lassen und fuhren Abends nach zehn Uhr mit vielen Fackeln und großem Geschrei durch die Straßen der Stadt. Im Schlitten saß Doctor Luther mit einer ungeheuren Flöte, und ihm gegenüber sein Freund Melanchthon; auf der Pritsche die Käthe von Bora mit einer Peitsche und knallte durch die Straßen, und einer ungeheuren zehn Ellen langen Schleppe. Auf Reitpferden mit Fackeln saßen die Nonnen des Augustinerklosters, von ihrer Priorin angeführt, sämmtlich mit langen Schleppen und ungestalten Masken. So ging der Zug mehrere Stunden lang durch die Straßen, zur Ergötzung des schaulustigen Publicums."[1] Iffland nahm den Spaß sehr übel, beschwerte sich persönlich beim König, der eine Untersuchung einleiten und die Schuldigen bestrafen ließ. Doch der Effekt war der, daß die „Weihe der Kraft" nicht mehr auf dem Repertoire erschien — eine Wirkung, die immerhin auf tiefere Ursachen jenes anscheinend harmlosen Auftrittes schließen läßt.

Iffland jedoch steckte nicht die Hände in die Taschen, sondern stellte sich nur mit um so größerem Eifer in den Dienst des von ihm bewunderten Werkes. In der ersten Hälfte August ging er auf Reisen, um die „Weihe der Kraft" aus dem Manuskript vorzulesen. Daß der Erfolg groß war und das Publikum sich überall herandrängte, um den berühmten

[1] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Berlin 1833. Bd. I, S. 238 f. — Die Einzelheiten dieser eigenartigen „Sommer-Schlittenfahrt" sowie die Umstände, unter denen sie arrangiert wurde, erzählt Fontane in „Schach von Wuthenow" und gibt auch die Stimmung, die vor und nach der Aufführung des „Luther" herrschte, prächtig wieder. Bei der Treue, mit der Fontane in der Novelle vorging, darf seine Schilderung beinahe authentischen Wert beanspruchen. Fontanes Quelle war zweifellos die anziehend geschriebene Autobiographie Nostitz' („Aus Karls von Nostitz Leben und Briefwechsel", Dresden u. Leipzig 1848), der einst dem Regimente der Gensdarmes angehört und bei jener Mummerei die — Katharina von Bora gespielt hatte. — Die Affäre wird auch in Willibald Alexis' Roman: „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" gestreift.

Iffland zu hören, ist selbstverständlich und dürfte auch dem auf diese Weise ausgezeichneten Dichter ein gewisses Prestige und einen Namen in weiteren Kreisen verliehen haben. Iffland kam auf seiner Reise nach Halle, Dessau, Magdeburg und Braunschweig. Am ersteren Orte studierte damals Varnhagen, und wenn sein aus späterer Zeit herrührender Bericht den Tatsachen entspricht, dürfte die Jugend bei aller Bewunderung für den Vortrag Ifflands an dem Stücke selbst keine große Freude gehabt haben.[1] Nach seiner Abreise aus Halle bat Iffland den jüngeren Schütz, bei dem er zu Gaste gewesen, er möchte von seinem dortigen Aufenthalt in der Zeitung Erwähnung tun, dabei aber das, was sich gegen das Stück vorbringen lasse, nur vorsichtig sagen oder bloß andeuten, da schon ohnehin so viele in Berlin gegen Werner aufgetreten seien. „Wir sind so kalt", fügt er hinzu, „die Kritik dient dem Pöbel nur zur Steinigung, und das Genie gedeiht nur im Sonnenstrahle!"[2]

An der Berliner Hofbühne hatte die Aufführung des Luther-Dramas, um weiteren Ausschreitungen vorzubeugen, sistiert werden müssen. Iffland wartete, bis sich die aufgeregten Wogen vollständig geglättet hatten. Dies dauerte recht lange: dreieinhalb Jahre. Erst am 17. Februar 1810 kam das Stück wieder zum Vorschein[3] und erlebte nun bis zum 11. März — vier Vorstellungen: die Teilnahme war also nicht so groß, wie man hätte vermuten dürfen. In diesem Jahre kam keine weitere Reprise zustande. Im folgenden haben wir drei Vorstellungen und im Jahre 1812 bloß eine zu verzeichnen. Man sieht: von einer Wirkung des Stückes konnte jetzt keine Rede mehr sein, aber Iffland wollte sich

[1] K. A. Varnhagen von Ense, „Denkwürdigkeiten", Leipzig 1843. Bd. I, S. 387 f.

[2] Schütz, „Zach. Werners Biographie und Charakteristik", Grimma 1841. Bd. I, S. 60 ff.

[3] Darüber eine mißmutige Äußerung Wilhelm v. Humboldts an Goethe (s. Goethes Briefwechsel mit den Gebrüdern von Humboldt, hrsg. von Bratranek, Leipzig 1876, S. 237).

von Zeit zu Zeit in der ihm liebgewordenen Rolle dem Publikum zeigen. Und als Luther hat er denn auch am 5. Dezember 1813 von seiner theatralischen Laufbahn Abschied genommen. „Die Rolle, der er die ganze Tiefe seines Studiums gewidmet, in der er die größten Triumphe gefeiert hatte, war die letzte, in der er öffentlich auftrat", sagt sein Biograph.[1] Am 22. September 1814 weilte er nicht mehr unter den Lebenden.

Iffland hatte das Stück zutage gefördert und mit ihm ist es auch nach 24 Vorstellungen ins Grab gesunken. Es betrat nicht mehr als ein selbständiges Drama die Bretter der Hofbühne. Der 8. Dezember 1814 brachte nur noch die Aufführung einzelner Szenen, deren Wiederholung aber unterblieb. Erst bei der Feier des Reformationsfestes zu Ende Oktober 1817 besann man sich wieder auf Werner und gab im Theater am 30. und 31. eine Szene aus seinem Drama, wohl die Reichstagszene. Es kam indes zu einem von den Studenten provozierten Theaterskandal, und da auch der Senat der Universität in der Aufführung mit Rücksicht auf den inzwischen katholisch gewordenen Dichter ein öffentliches Ärgernis und eine Verletzung der religiösen Gefühle der Bevölkerung erblickte und feierlich beim König Klage führte, verschwand nunmehr das Stück für immer aus dem Repertoire des Hof- und Nationaltheaters und für Jahrzehnte aus der Bühnengeschichte der preußischen Residenz.[2]

Erst in unseren Tagen sollte es eine — freilich nur kurze — Auferstehung feiern. Als in den achtziger Jahren zum vierhundertjährigen Geburtstag des Reformators Lutherspiele überall gleich Pilzen nach einem Sommerregen empor-

---

[1] H. Holstein in „Dt. Litteraturdenkm." Bd. 24, S. LXXXVIII.

[2] Ludwig Geiger, der in der „Voss. Ztg.", Sonntagsbeilage Nr. 44, Jahrg. 1903, das Schreiben des akademischen Senats publiziert, druckt daselbst auch einen Brief Schleiermachers vom 4. November 1817 ab, worin dieser den Adressaten J. J. Bellermann, Direktor des Gymnasiums zum Grauen Kloster, ersucht, bei der bevorstehenden Feier in dessen Anstalt von der in Aussicht genommenen Deklamation aus Werners „Luther" abzustehen.

sprossen — ich nenne nur die Namen: OTTO DEVRIENT, HANS HERRIG und WILHELM HENZEN[1] — und mit Erfolg gegeben wurden, da holte man auch WERNERS Drama hervor. Am 11. März 1889 brachte es LUDWIG BARNAY im „Berliner Theater" nach einer durchgreifenden Bearbeitung AUGUST FÖRSTERS zur Aufführung. Aber selbst in diesem, von einem tüchtigen Bühnenpraktikus zurechtgeschneiderten Habitus vermochte sich der WERNERsche Luther nicht durchzusetzen. Lag es an der allzu operettenhaften Inszenierung oder an den damaligen Berliner Literaturverhältnissen, die der Wiederbelebung eines historischen „Jambendramas" nicht günstig waren — genug, die „Weihe der Kraft" hat sich bei diesem, soweit mir bekannt ist, vereinzelt gebliebenen Versuche die moderne Bühne nicht erobern können.[2]

Die Buchausgabe der „Weihe der Kraft", in die der Dichter selbstverständlich — zu großem Leidwesen IFFLANDS — alles wieder aufnahm, was bei der Aufführung fortgefallen war, kam Ende 1806 heraus. WERNER hatte ursprünglich die Absicht gehabt, sein Drama der Königin LUISE zu widmen. Das Zueignungs-Sonett befindet sich unter seinen Versen.[3] Auch ein „An die Deutschen" gerichteter Epilog sollte der Dichtung folgen. Im Anschluß an die letzten Worte des Dramas ruft er da den Deutschen zu[4]:

„Kraft! Freiheit! Glauben! — Habt Ihr es vernommen?
Vereinzelt sind sie nimmer zu erringen!
Das Herrliche, es kann Euch noch gelingen,
Doch kann's Euch nur aus jenem Dreiklang kommen!

[1] Neuerdings stellte sich auch ADOLF BARTELS mit einer Luther-Trilogie ein. Vgl. mein Referat in der „Neuen Zürcher Ztg." vom 23. April 1904 (Morgenblatt).

[2] Über die Aufführung, die bloß viermal wiederholt wurde, vgl.: „Gegenwart", 1889, Nr. 13; „Nation", Bd. 6, S. 367 (BRAHM) und „Deutsche Rundschau", Bd. 59, S. 305 (FRENZEL). — BARNAY selbst erwähnt in seinen eben erschienenen „Erinnerungen" die Aufführung auch nicht mit einem Worte.

[3] S. W. I, S. 131.

[4] Ebenda.

Seht! Eure Stützen sind Euch fortgeschwommen!
Kann Euch die Zeit, könnt Ihr der Zeit was bringen?
Das Ew'ge nur, es kann die Zeit bezwingen,
Und stark und frei, das sind allein die Frommen!

Nur Theile saht Ihr stets und nur das Viele,
Gesammelt war't ihr nie zum Ganzen, Einen;
Drum ist gekommen was Ihr selbst verschuldet.

Jetzt rettet Euch zum einzigen Asyle:
Zum Glauben flieht, entflieht dem leeren Meinen,
Das Rechte thut, und das Gerechte — duldet!"

Doch sowohl dieser, aus der trüben Stimmung ob der französischen Invasion entstandene Epilog als jene Zueignung an die Königin wurden fallen gelassen und statt dessen der Terzinen-Prolog gedichtet. Die zierliche, bei SANDER mit der Jahreszahl 1807 in Duodezformat erschienene Ausgabe enthielt sechs Kupfer von CATEL und DAHLING, die Hauptmomente des Schauspiels illustrierten.

Von den ihr zuteil gewordenen Besprechungen in den führenden Zeitschriften seien einige erwähnt.

Die „Jenaische Allgemeine Literaturzeitung" brachte auf GOETHES Anregung am 22. Juni 1807 ein zusammenfassendes Referat über den ersten Teil der „Söhne des Thals" (II. Ausgabe), über „Das Kreuz an der Ostsee" und „Die Weihe der Kraft", ohne jedoch diesem letzteren Werke irgendwie gerecht zu werden. Die Besprechung ist überhaupt sehr knapp gehalten, wendet sich gegen „die verfehlte und widersinnige Behandlung des Wunderbaren", spricht von dem „widrigen und zurückstoßenden Effekt" und schließt mit den Worten: „Und ein solches Drama hat eine Zeitlang großen Beyfall finden können!"

Im COTTAschen „Morgenblatt" vom 9. März 1807 erschien eine äußerst lobende Besprechung aus der Feder AUGUST KLINGEMANNS, der den Martin Luther-Stoff ebenfalls in einem Drama bearbeitete.[1] Er ist der einzige Kritiker, der dem Dichter gerecht wird und ihn zu begreifen redlich

[1] Siehe GOEDEKE, 2. Aufl., Bd. VI, S. 441.

bestrebt ist. Auf sein Urteil über Luthers Charakter haben wir uns bereits an der betreffenden Stelle berufen.[1] Im großen und ganzen ist es indessen keine zusammenfassende Kritik. Auch der Kritiker der „Neuen Leipziger Litteraturzeitung“ vom 13. Juli 1807 rühmt dem Drama treffliche Darstellung des Hauptcharakters und Übereinstimmung mit dem historischen Luther nach und gibt sich Mühe, das Mystische teilweise zu rechtfertigen. Ganz das Gepräge einer großsprecherisch-journalistischen Arbeit trägt ein langes Referat in der „Bibliothek der redenden und bildenden Künste.“[2]

Die maßgebenden Zeitgenossen — jene, die entweder selbst schöpferisch tätig waren oder den Schaffenden nahestanden — wurden der Wernerschen Dichtung nicht gerecht. Über den einzelnen Mißgriffen, die wohl auch den heutigen Leser am reinen Genusse stören, übersahen sie das Wesentliche: die außerordentliche schöpferische Kraft, die sich in der künstlerischen Behandlung, im Formen und Gestalten, in der Wucht und Kühnheit der großen Linien offenbart. Doch der Fall ist zu typisch, als daß er hier besonders beleuchtet werden müßte. Täglich begegnet er uns: die Zeitgenossen, die sich an dem ideellen Gehalt eines Kunstwerkes stoßen, verdammen es in Bausch und Bogen und gelangen nicht zu jener ruhigen Betrachtung, die das Wesentliche von dem Unwesentlichen trennt; diese bleibt in der Regel erst einer späteren Generation vorbehalten, die, jenen Zeitideen ferner stehend, eine größere Dosis Unvoreingenommenheit mitbringt.

Von den zeitgenössischen Urteilen, die hier angeführt werden sollen, interessiert uns in erster Linie das Goethes, des „Helios“, der in Werners Leben eine so unendlich bedeutende Rolle spielt, wie kein anderer.

Gleich nach der ersten Vorstellung hatte Zelter in ziemlich reserviertem Tone über das Stück berichtet. Goethe

[1] Siehe oben S. 73.
[2] Leipzig 1807, Bd. III, S. 77 ff.

antwortete darauf am 26. Juni: „Ich sehe, es sind in diesem Stück gerade die widerlichen Entgegenstellungen, die einem in den Söhnen des Thals verdrießlich fallen. Das sollen nun Ideen heißen und sind nicht einmal Begriffe. Indessen werden die Menschen darüber confus, und da man ihnen etwas vorzeigt, was sie nicht beurteilen können, so lassen sie's eine Weile gut seyn. Da IFFLAND als Dr. Luther sich wohl behaben wird und die Casse wahrscheinlich auch keinen Schaden leidet, so ist übrigens alles in der Ordnung.“[1]

Als das Buch erschien, dürfte sich GOETHE damit näher bekannt gemacht haben. Am 7. März 1807 gibt er in einem Briefe an EICHSTÄDT, den Herausgeber der „Jenaischen Allg. Litteraturzeitung“, der Erwartung Ausdruck, EICHSTÄDT werde für eine recht gute Rezension der „Weihe der Kraft“ sorgen: „Es ist der Mühe wert, dieses nicht verdienstlose, aber monstrose Werk gehörig zu würdigen.“[2] Neun Monate später war WERNER selbst in Weimar und scheint hier bei GOETHE, den er sich gleich nach der ersten Begegnung zu Jena gewonnen hatte, für seine „Weihe der Kraft“ agitiert zu haben. GOETHE trug sich wirklich einen Augenblick insgeheim mit dem Gedanken, das Stück aufführen zu lassen, sah aber bald davon ab.[3] GOETHES eigene Meinung über WERNERS Luther-Drama scheint mir in einem merkwürdigen Aufsatz der Wiener Zeitschrift „Prometheus“, betitelt: „Über die Tendenz der WERNERschen Schriften“, niedergelegt. Der Aufsatz, von WERNER selbst während seines Weimarer Aufenthaltes als eine „Autorsconfession“ niedergeschrieben, aber von GOETHE durchgearbeitet, wurde von diesem als die Arbeit eines Dritten an den Heraus-

---

[1] Briefwechsel zwischen GOETHE und ZELTER. Berlin 1833. Bd. I, S. 226 ff. Vgl. auch GOETHES „Annalen“, ed. WALZEL, S. 191, 1 f.

[2] GOETHES Briefe, Weim. Ausg., Bd. 19, S. 279.

[3] Siehe GOETHES Tagebücher (in der Weim. Ausg.), Bd. 3, S. 317. Vergl. auch S. 169 und „Annalen“ (Paralipomena), S. 409, 28 f. sowie den ganzen, von inniger Teilnahme für WERNER zeugenden Abschnitt (S. 408—411).

geber Stoll zum Abdruck eingeschickt.[1] Es heißt da, in einem Überblick über die bis dahin erschienenen Dichtungen Werners, im Anschluß an die Besprechung des „Kreuzes an der Ostsee“: „Da auch diese symbolische Einkleidung (obwohl des Verfassers gelungenste) ihm nicht genügt, so sehen wir ihn gleichsam ängstlich herumtappen, und endlich in der „Weihe der Kraft“ sogar die Gestalt des ehrwürdigen Luthers ergreifen, den er so lange am Doktormantel zerrt, bis dieser zur Chlamys wird und man am Ende fast glaubt: die ihres Piedestals immer noch mangelnde Statue des großen Reformators repräsentiere (der aus der deutschen Reichsgeschichte entlehnten Schnörkel an dem ihr zur Stütze dienenden Trunkus unerachtet) eine männliche Galathea, welcher Eros als Pygmalion Leben gibt. Wir wollen zur Entschuldigung des Verfassers glauben, daß ihm diese Idee wirklich vorgeschwebt haben mag; mußten aber doch lachen, wie er sich windet, um nicht gerade heraus zu sagen, daß es (woran noch kein vernünftiger Mensch gezweifelt hat) Engel und Teufel gibt, und wie er sich bemüht, die Flügel der beyden Schutzengel Luthers und seiner Trauten so zu stutzen, daß sie auch dem Halbaufgeklärten als goldpapierene Schwingen eines Redouten-Oberons erscheinen und gefallen sollen. Werner hat es sich selbst zuzuschreiben, wenn diese Amphibolie den Totaleindruck seines Werkes schwächt, und wird sich daraus die Lehre entnehmen können, daß, wenn man Most keltern will, man fester auftreten müsse, als im Eyertanz.“[2]

[1] Vergl. darüber Schriften der Goethe-Gesellschaft, Bd. 14, S. 8 f. und die Einleitung von Walzel, S. XXVI.

[2] „Prometheus“, hrsg. von Seckendorff und Stoll, Wien 1808, Heft 5 u. 6, S. 40 ff. — Der erste Teil dieser seltsamen „Autorskonfession“, der die einzelnen Werke auf ihre Grundidee hin flüchtig skizziert und, wie man sieht, nicht gerade schmeichelhaft beurteilt, stimmt ganz und gar nicht zu dem, wie schon Walzel bemerkt hat, von Selbstlob strotzenden Tone der eigentlichen Konfession über Werners „Totalanschauung“. Ich gehe also wohl nicht fehl, wenn ich annehme, Goethe habe jenen ersten Teil des Aufsatzes entweder selbst bearbeitet oder ihn von Riemer bearbeiten lassen. Denn, daß Goethe den Aufsatz nicht leichthin zur

Von den Wortführern der Romantik hat sich kein einziger über das WERNERsche Drama vernehmen lassen. Auch AUGUST WILHELM SCHLEGEL nicht, mit dem doch WERNER schon in Berlin in freundschaftlichem Verkehre stand und der dann drei Jahre später auf der Bühne der Frau VON STAEL in Coppet bei einer Aufführung des „Vierundzwanzigsten Februar“ als Kurt mitagierte. Dies ist leicht zu erklären. Die Romantiker wollten ZACHARIAS WERNER nicht als den ihrigen betrachten. Sie verstanden es eben gut, Elemente, die ihnen unbequem werden konnten, von sich fernzuhalten. Vornehm ignorierten sie ZACHARIAS WERNER ebenso wie CLEMENS BRENTANO und noch manchen anderen.[1] Erst spät, Ende der zwanziger Jahre, sprach sich TIECK in einem das „deutsche Drama“ behandelnden Aufsatz über die „Weihe der Kraft“ aus. TIECK, der sich gegen die „Jungfrau von Orleans“ heftig wendet, weil hier die Romantik von SCHILLER mißverstanden worden sei, verurteilt auch WERNER, den er kurzerhand einen Nachtreter SCHILLERS nennt. WERNER, sagt er, treibe „ein noch viel schlimmeres Spiel mit der Mystik, die er, ohne sie zu kennen, zur willkürlichen Thorheit, zum seltsamen Zierrath und fratzenhaften Spaß erniedrigt ... Daß Luthers Größe und Kampf sich schwerlich zu einem Bühnenstück eignet, ist eine andere Betrachtung: daß man aber erst nach Jahren einsah, wie in der Weihe der Kraft von WERNER der große Charakter des Frommen, die weltgeschichtliche Wichtigkeit des Gegenstandes, die Kraft der deutschen Nation

---

Publikation befördert hat, bezeugen GOETHES Worte in seinem Brief an WERNER vom 2. Mai 1808, er wolle die Autorskonfession nach Wien erst abschicken, „wenn ich sie vorher nocheinmal in meiner Stille überlegt habe“. Und in der Tat lesen wir in der Tagebucheintragung vom 16. Mai: „Den WERNERschen Aufsatz durchgegangen.“

[1] WERNER hatte dies noch vor dem Erscheinen der „Söhne des Thals“, obgleich er gerade damals die Romantiker und alle Offenbarungen ihres Kreises ehrlich bewunderte, vorausgeahnt. „Vielleicht wird meine Arbeit sogar dieser Clique mißfallen“, schrieb er am 29. Juli 1803. cf. „Gesellschafter“ 1837, S. 38 und POPPENBERG, a. a. O. S. 70.

nur entweiht und herabgewürdigt sei, daß man erst nach Jahren den Mißverstand von der Bühne wieder entfernte, war ein schlimmes Zeichen."[1]

Es zeugt von dem glücklichen Instinkt der bedeutendsten unter den romantischen Frauen, Caroline, wenn sie an Werner große Hoffnungen knüpfte. Sie hat ihn im Herbst 1807 in München kennen gelernt und schreibt über ihn an Louise Gotter (12. Oktober 1807): „Es ist wunderlich, indessen sehr wahr, daß ich bis jetzt seine Weihe der Kraft noch nicht gelesen, auch für keins seiner Produkte ein gutes Vorurteil nach den Bruchstücken, die ich von ihm sah, hegte." Doch an dem, was sie nun wirklich von ihm kennt, lobt sie „sein großes und des Fortschreitens fähiges Talent. . . Die Kraft seiner Darstellung hat er bisher nur an unrichtige Gedanken verschwendet. . . Ich kann mir denken, daß er wirklich noch einmal ein tüchtiges Schauspiel schreibt, und weiß eben nicht viele, von denen ich mir dies vorstellen könnte."[2]

Johannes von Müller, dem Werner die Dichtung im Manuskripte vorlegte, war voll Begeisterung. Er setzt in seiner Antwort einige geschichtliche Versehen aus und fährt dann fort: „Aber die Hauptsache: ich habe alles wohl begriffen und vielleicht besser als Jemand verstanden, von denen, die es sehen werden. Es wird ein Zeichen des Widerspruchs sein, das viele anbeten, viele verdammen werden. Das Hohe, das Göttliche, hoffe ich, soll es erhalten; das ist Bedürfniß. Ich weiß nicht, welches Werk ich um den Reichstag nicht gäbe." Daß indessen „alles sich um ein Privatverhältniß, um den heiligen Ehestand, windet, als wäre précis der die Vollendung Luthers" — das behagte auch Johannes von Müller nicht. Doch faßt er sein Urteil schließlich in die Worte: „Die Episode seines (Luthers) Lebens ist in den Vorgrund gebracht. Aber auch die Hauptaction wie geschildert! Herrlich. Um derentwillen verehre ich das Stück, ungeachtet der Heirats-

[1] Tiecks „Kritische Schriften". Leipzig 1852. Bd. IV, S. 158.
[2] G. Waitz, „Caroline". Leipzig 1871. Bd. II. S. 341.

historie. Heil dem Verfasser! Glück seiner Arbeit! und Zuschauer, die Seelen haben, den Hochsinn zu fassen!“[1]

Anders lautete JEAN PAULS Urteil. In seiner „Vorschule der Aesthetik“ hatte er sich bereits 1804 über die „Söhne des Thals“ mißmutig ausgesprochen.[2] In der neun Jahre später erschienenen Neuausgabe ließ er sich dann im II. Abschnitt der dritten Abteilung („Jubilate-Vorlesung für Poetiker“), dort, wo er von „Tollbeeren des Parnasses“ spricht, auch über die „Weihe der Kraft“ aus. Er wirft ihr vor, Luther werde von seinem Famulus verflüchtigt (?), und fährt dann in echt JEAN PAULschem Ton fort: „Der Boden der Menschheit schmilzt durch einen gedichteten Mystizismus, welcher die höhere Potenz der Romantik sein will, in ein bestand-, erd- und charakterloses Luft- und Ätherwehen ohne Form, in ein unbestimmtes klingendes All — mit dem irdischen Boden sind die romantischen Höhen versunken, und alles wird, wie vom Schwindel schnell vorüberschießender Gestalten, zu einem Farbenbrei gerührt. Nichts steht, ja nichts fliegt — denn sonst müßte man doch etwas haben, worüber man fliegt —, sondern Träume träumen von einander — und mehr gehört nicht zu solider Tollheit von einigem Bestand und Gehalt.“[3] Viel gereizter äußert er sich kurz vorher in einem Briefe an FRIEDR. HEINR. JACOBI (September 1809): „Über WERNER bin ich Deiner ästhetischen und philosophischen Meinung. Am tollsten wurde ich über seinen Luther; daß er aus Luther und Elisabeth solche zerflossene Fratzen-Schatten gemacht, dafür hätte ihm Luther seinen ächten Band Tischreden an den Kopf geworfen. Nicht die Darstellung des Mystischen ist hier die Entheiligung desselben, sondern die Armut daran bei dem Bestreben, den Leser in der Guckkasten-Nacht unbestimmter

[1] JOH. v. MÜLLERS sämtliche Werke, hrsg. von JOH. GEORG MÜLLER, Stuttgart und Tübingen 1835. Bd. XXXIX, S. 187 f.

[2] § 5. Gebrauch des Wunderbaren.

[3] JEAN PAULS Werke (HEMPEL), Bd. 49—51, S. 411 f.

Floskeln mehr sehen zu lassen, als der Kastenkünstler selbst sieht und weiß."[1]

EICHENDORFF, der ja in seiner „Geschichte der poetischen Litteratur Deutschlands" hauptsächlich auf die katholisch-religiösen Tendenzen der Romantik sein Augenmerk richtet und der sich mit WERNER ziemlich eingehend befaßt, berührt die „Weihe der Kraft", wohl nicht ohne Absicht, nur im Vorbeigehen und begnügt sich damit, das Drama „durchaus symbolisch" zu nennen.[2]

Die begeistertsten Anhänger fand WERNER unter den Frauen. CAROLINE haben wir bereits genannt. Frau VON STAEL, WERNERS „Aspasia", brachte in dem WERNER besprechenden Kapitel ihres Buches[3] eine genaue Inhaltsangabe der „Weihe der Kraft" und geizte nicht mit lobenden Bemerkungen. Aber auch sie erhob sich schließlich nicht über die Rolle einer gewissenhaften Berichterstatterin. Anders die geniale RAHEL. In ihrer impulsiven Art setzt sie sich hin, um ihrem Bruder, dem Dichter LUDWIG ROBERT, Bericht über das Stück zu erstatten. „Vorgestern sah ich das Stück", schreibt sie. „Den Anfang versäumte ich. Ich bin über dieses Stück keines Menschen Meinung. Die ganze Welt hat es vor mir gesehen und wieder durchaus nicht gefaßt. Zeitungen lese ich nicht, Bogen voll sah ich aber gedruckt darüber liegen . . ." Doch nach diesem Anlauf kann sie sich nicht mehr sammeln. „In

---

[1] F. H. JACOBIS auserlesener Briefwechsel, Bd. II, S. 416. — Wenn man gegen den JEAN PAULschen Tadel das oben S. 78 angeführte Urteil KLINGEMANNS über die Gestalt von WERNERS Luther hält, so stehen sich hier zwei diametral entgegengesetzte Ansichten gegenüber. Übrigens fand später auch JEAN PAUL mildere und gerechtere Worte für WERNER (s. POPPENBERG, S. 78).

[2] Paderborn 1857, Bd. II, S. 87. Der betreffende Abschnitt ist wie die übrigen Charakteristiken dieses Bandes aus EICHENDORFFS „Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland", Leipzig 1847, ungeändert herübergenommen. Der Passus über die „Weihe der Kraft" ist dann auch in EICHENDORFFS „Zur Geschichte des Dramas", Leipzig, BROCKHAUS 1854, übergegangen.

[3] De l'Allemagne, Chap. XXIV.

dieser Stimmung, siehst du, kann ich keine Rezension über Luther schreiben. Ich habe und hatte aber eine göttliche im Kopf. So viel voraus! So viel Glück hat ein Deutscher noch nie gehabt, einen Punkt zu finden, woraus sich das erste, einzige und das beste deutsche Nationalstück machen ließ. Dieser Punkt ist Luther. Er, Deutschland, Deutschlands Existenz, seine Litteratur, sein fragender Sinn und seine wirkliche Geschichte, die aus des Landes Karakter hervorgeht, und durch Luthers starken Ruf und Auftreten begann, und da sich erst von allen anderen Völkern trennte: ist Eins! Begreife, welch ein Stück man davon machen lassen kann! Niemand konnte diesen Vorwurf verderben: — ich hätte müssen ein gutes Stück draus machen, — WERNER hat viel verfehlt; viel geleistet; nichts verdorben. Er zeigt Geist: aber nur einen. Auch haben ihm die Neuern sein wirkliches Talent behaucht. Ich hoffe, der reine Spiegel läßt sich noch abwischen. Ich hoffe ihm das selbst zu sagen. Nun nichts mehr: über Christenheit und Religion weiß ich noch Manches; und in wie fern sie auftreten kann. In jedem Fall ist es ein ganz anderes Stückchen, als die gute und auch beliebte Jungfer Orleans! Dies Sujet meinte SCHILLER: und das Mädchen griff er. So denk' ich."[1] Wir können nur sagen: es ist ewig schade, daß die beabsichtigte Rezension nicht zustande gekommen ist!

Um zum Schlusse noch zwei WERNER günstige Zeugen zu zitieren: Graf OTTO VON LOEBEN, der als ISIDORUS ORIENTALIS bekannte formgewandte romantische Dichter, mit WERNER in Verherrlichung des Religiösen sich vielfach berührend, gesteht im Jahre 1814, er liebe Luther über alles, was er von dem Dichter kenne[2]. Und ARTHUR SCHOPENHAUER, der

---

[1] „RAHEL. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde". Berlin 1834, Bd. I, S. 291 f.

[2] In einem Briefe an HELMINA V. CHEZY (s. Mitteilungen aus dem Literaturarchive in Berlin, Bd. II, S. 68). — LOEBEN bekennt hier auch (nach dem Erscheinen des 24. Februar): „WERNER ist mir jetzt ganz klar als SCHILLERS Nachfolger". Die von ihm 1816 herausgegebene Sammlung „Hesperiden" brachte auch Beiträge von WERNER.

WERNER aufrichtig schätzte und ihm günstigen Einfluß auf seine eigene Entwickelung zuschrieb, liest noch in den fünfziger Jahren den „Martin Luther“ mit Befriedigung[1].

Und der Dichter selbst?

Schon während der Arbeit hatte er ein gewisses Mißbehagen an der Person Luthers empfunden. Einen „wohlmeinenden reformatorischen Plumpsack“ schilt er ihn gelegentlich.[2] Aber es sollte noch eine Zeit kommen, wo er ihn ganz verleugnete.

Nach vielen Schicksalen kam WERNER endlich nach Rom. Und hier wurde er, der ja seit jeher im Grunde katholisch gesinnt war, am 19. April 1810 offiziell in den Schoß der alleinseligmachenden Kirche aufgenommen. Doch um die Priesterweihe zu erlangen, nach der es ihn jetzt sehnlichst verlangte, mußte er im Juli 1813 die ewige Stadt verlassen. Er wandte sich wiederum nach Deutschland, an seinen hohen Gönner, den Fürst-Primas v. DALBERG. Aber die Kirche forderte von ihm einen Widerruf seiner Irrtümer. Und WERNER tat es leichten Herzens. Hatte er sich doch bereits in Rom in seinen Tagebüchern bitterlich angeklagt wegen der „skandalösen Theaterschreiberei“. Und nun warf er selbst das Anathema über seine bisherige Dichtung, in erster Reihe über die „Weihe der Kraft“. „Die Weihe der Unkraft. Ein Ergänzungsblatt zur deutschen Haustafel, von FR. LUDW. ZACHARIAS WERNER. Cum notis variorum, die besser sind als der Text . . .“ — also betitelte sich die Aufsehen erregende Schrift, die an der Wende des Jahres 1813,

---

[1] Siehe: Briefwechsel zwischen ARTHUR SCHOPENHAUER und JOH. AUG. BECKER. Leipzig 1883, S. 90. SCHOPENHAUER schreibt da: „Seine Dramen, trotz der subjektiven Färbung, sind doch noch unvergleichlich besser, als Alles was seitdem in der Art geleistet worden.“ (Brief vom 3. Nov. 1853.)

[2] An SCHEFFNER am 28. Mai 1806; s. „Bl. f. litt. Unterh.“, Jahrgang 1834. S. 343.

zur selben Zeit, als nach der Vertreibung Napoleons die Höfe von beinahe ganz Europa in Frankfurt versammelt waren, daselbst erschien. Ein abstoßendes Schriftstück, das in seinem der eigenen Blößen nicht achtenden Zynismus ein einzig dastehendes Beispiel eines seiner menschlichen Würde sich entäußernden Schriftstellers bietet. Und seltsam: Werner, der ja auf so manches Verskunststück, das ihm gelungen, stolz sein durfte, er hat nie in seinem Leben so holperige Verse niedergeschrieben, wie in der „Weihe der Unkraft".[1] Es ist das Schlechteste, was er je verfaßt hat, seine Königsberger Jugendgedichte mitinbegriffen:

„Und weil nun ist die Wahrheit der Grund von hohen Dingen,
Und nur die treue Demuth das Höchste kann vollbringen,
Will ich Dirs treu, mein Mitvolk, ob auch des Hochmuts Gier
In mir sich sträubt, bekennen, was ich verbrach an Dir.

Durch falsche Lust verlocket, und durch das Spiel der Sinne,
Doch wissend, daß aus Liebe der Quell der Wesen rinne,
Setzt ich der kranken Wollust Bild keck auf der Liebe Thron,
Und durch dies Gauckelblendwerk sprach ich der Wahrheit Hohn.

Als ob das, was den Weisen erleuchtet, spornt den Held,
Zerbricht der Völker Ketten, besät das Sternenfeld,
Was aus des Frommen Busen sich empor zu Gott erhebet,
Aus Schmerz- und Scherz-Getändel sey der niedern Lust gewebet!

Und weil solch eitel Götzenbild auf krummen Füßen stand,
Das nicht nur anzubeten ich mich thöricht unterwand,
Dem ich auch Tempel bauen wollt' mit meiner schwachen Hand,
So kam's, daß es zu hüllen ich manch Hirngespinst erfand.

Die Wackern mochten zürnen, Gescheute mochten lachen,
Allein mein Nebelblendwerk verleitete die Schwachen;
So zog ich, keck im Frevelmuth, doch tief in mir erschlafft,
Zu meiner Gauckelbude selbst die Weihe deutscher Kraft!"

[1] Unerklärlich ist es mir, wie Grisebach das Gedicht „schön" finden kann (Weltlitteratur-Katalog eines Bibliophilen, Berlin 1898, sub Nr. 1401); es ist es wohl nur, wenn man es mit der noch unerquicklicheren „Antwort", die K. Müchler geliefert hat, vergleicht.

Man muß in der Tat mit Minor[1] fragen: „Was ist hier Ernst und was Spaß, was Wahrheit und was Heuchelei, was Physiognomie und was Grimasse?" Denn es ist nicht einmal eine durch Reue diktierte klare Absage. Seine bisherige Schriftstellerei, die er widerrufen will, wird mit der Sache des zum Siege erwachten deutschen Volkes verquickt, und so springt er von seinen Sünden auf den Befreiungskrieg, von dem Befreiungskrieg auf seine Sünden. Vers und Prosa, Text und Noten zum Text und wiederum Noten zu diesen Noten, und dann wieder Noten für ungelehrte Leser und Leserinnen, das Andenken seiner verstorbenen Mutter, „welche zugleich die Schmerzerprüfteste, also Vollendetste, der mir persönlich bekannten Meisterinnen der wahren Liebe" war — und Briefe von Freundinnen und deren Großmüttern, das Alte und das Neue Testament, Dante und Friedrich Spee und Thomas a Kempis und der hl. Augustinus, und Deutsch und Latein — alles durcheinandergemischt vereint sich zu einem ekelerregenden Chor. Und all' dies wozu? Lassen wir dem Dichter selbst das Wort: „Warum ich übrigens gegen meine Weihe der Kraft besonders zu Felde ziehe, ist nicht sowohl wegen der Wahl des Gegenstandes (denn als damaliger Nichtkatholik hatte ich ja keine Verbindlichkeit zum Gegentheil!), sondern deshalb: weil ich bey diesem Werke mir mehr als bey meinen übrigen Motive erlaubte, die ich nach erlangter reiferer Einsicht für unstatthaft, ja sträflich halte. Indem ich also hiemit alle durch meine Werke, besonders das genannte, etwa verbreiteten religiösen und sittlichen Irrthümer hiemit öffentlich widerrufe, und mich von ihnen, nach dem glorreichen Beyspiele meines Vaterlandes, feyerlichst lossage . . ." — u. s. w. An Stelle jener Weihe der Kraft predigt er jetzt die Weihe der Unkraft — die Demuth:

„Nicht falsche Demuth, mein' ich, für Menschen-Macht und List;
Demuth für unsern, Aller Gott: den Herren JESUM CHRIST!!!"

---

[1] D. N. L., Bd. 151, S. 14.

Und nun folgt der Haupttrumpf:

„Als ich Euch 'mal geschrieben, worauf ich blick' mit Spott:
Die Weih' der Kraft, da schrieb ich: Glauben an Uns und Gott!
Der Spruch fand Abgang, aber ging's — ? — Wie man auch auf sich duns',
Umgekehrt wird ein Schuh draus: GLAUBEN AN GOTT und — uns! —“

Wahrlich: Parturiunt montes . . .

Dorothea Schlegel hatte Recht, wenn sie die Weihe der Unkraft „eine wahre Tollhauswut, ein Extrakt von Hochmut, Eitelkeit und Verwirrung“ nannte, und ebenso Friedrich Schlegel, wenn er Werners Buße mit der des Don Quixote in der Sierra Morena verglich, wie er sich selbst die Schläge auf den H . . . . . . zuzählt, um die Pflichten eines irrenden Ritters zu erfüllen.[1]

Von da an scheint aber die „Weihe der Kraft“ aus des Dichters Gedankenkreis gänzlich zu verschwinden. Der fromme Pater Zacharias, der er nun in Wien wurde, mochte an seine einstige Verherrlichung Luthers nicht denken, um sich bei seinen nunmehrigen Kollegen und Gönnern nicht zu kompromittieren. So kam es, daß er selbst in dem autobiographischen Artikel, den er für ein katholisches Lexikon lieferte[2] und in dem er auch über seine dichterischen Werke berichtete, für die „Weihe der Kraft“ kein Wort übrig hatte: er überging sie mit Schweigen. Aber eines Tages (den 2. Oktober 1814) vernimmt er von dem Tode Ifflands und daß dieser „an die sogenannte ‚Weihe der Kraft‘ zum letzten Mal in seinem Leben seine schönen Kräfte verschwendet hätte.“ Da schreibt er, vielleicht in Erinnerung an jene herrliche Zeit voll Glück und Freude am Schaffen und Gelingen, die folgenden Verse nieder, die er „An Ifflands Geist“ richtete[3]:

---

[1] Siehe Minor, „Die Schicksalstragödie in ihren Hauptvertretern“, S. 91.

[2] Felder und Waitzeneggers „Gelehrten- und Schriftsteller-Lexikon der deutschen katholischen Geistlichkeit“, Bd. 3, S. 409 ff.

[3] S. W. II, S. 108.

„Der Künstler kann selbst einer Welt voll Schwächen,
Das Schöne, Starke glorreich abgewinnen;
Denn dahin geht sein meisterhaftes Sinnen,
Das Klare am Verworrenen zu rächen.

So hast auch Du — (ich kann mich kaum entbrechen,
Daß Dir nicht dankbar meine Zähren rinnen) —
Geweihet hat Dein kräftig-klar Beginnen
Mein kraftlos und verworrenes Gebrechen."

— — — — — — — — — — — — — — — —

Das war aber auch das letzte Wort. Eine schweigende Hülle breitete der Dichter über sein Werk — der Dichter und mit ihm die Nachwelt. . . .

———

Nachträge.

Zu Seite 13. Auf dem, dem Titelblatte der Originalausgabe vorangestellten Bilde fand die „mystische Idee“, wie sie im Text gedeutet wird, ihre Darstellung. In einer mit Ranken umwölbten Laube sitzen Luther und Katharina, ihre Rechten ineinandergelegt. Über dem Laubbogen die Versinnlichung der „dreieinigen Liebe“: in der Mitte das Brustbild der Elisabeth Cotta, und ihr zu Seiten, in den Zwickeln, die Gestalten der mit Sternchen bezeichneten Schutzengel: Theobald und Therese.

Zu Seite 14 (Anmerkung). Werners Vorliebe für die Dreizahl dürfte vielleicht auch auf Kant zurückgeführt werden, den er in Königsberg hörte.

Zu Seite 23. Für den Untergang Theobalds und Theresens ließe sich, da man einmal die leidliche Allegoriendeutung nicht umgehen kann, noch eine andere Auffassung heranziehen. Glaube und Kunst sind vorbereitende Stadien, nicht mehr nötig, wenn sich Kraft und Reinheit gefunden und vereinigt haben. Die geweihte Kraft leistet dann alles und schließt Glaube und Kunst ein. Darum wendet sich Luther später auch gegen die Bilderstürmer.

Zu Seite 24 f. Werner hatte ursprünglich, wie Joh. v. Müller (Briefe an Freunde; Werke, Stuttgart und Tübingen 1835, Bd. 39, S. 188) bezeugt und auch der Rezensent der „Voss. Ztg.“ (vom 17. Juni 1806) bestätigt, die Absicht gehabt, den Geist des hl. Augustinus erscheinen zu lassen. Wir dürfen somit annehmen, daß der hl. Augustinus die gleiche Rolle in unserem Drama spielen sollte, wie der hl. Bonifacius in der „Genoveva“. Er sollte wohl das Stück mit einem Monolog einleiten und den Zuhörern im Theater das vortragen, was später im Buche dem Terzinen-Prolog zufiel: die Idee, die der Dichter in sein Schauspiel hineingeheimnist hat. Wahrscheinlich hatte aber Iffland keine Lust, sich den Erfolg des Stückes schon von vornherein durch das Auftreten eines Heiligen und durch mystische Deutung beeinträchtigen zu lassen, und der Dichter mußte hierauf seine Absicht aufgeben.

Zu Seite 40. Dem Wartturm-Motiv begegnen wir dann in gleicher Gestalt in Rich. Wagners „Tristan und Isolde" (III. Akt).

Zu Seite 54 (unten). Der Zweifel, den Grillparzer an Werners Verfasserschaft in bezug auf den historischen Vorbericht zum „Kreuz an der Ostsee" gehegt hat (Werke, hrsg. von Necker, Bd. XIV, S. 87), scheint mir ganz unbegründet.

Zu Seite 85 (oben). Bei der erotischen Todesmystik wäre besonders auf Novalis hinzuweisen — „Für den Liebenden ist der Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süßer Mysterien", lautet ein Aphorismus von Novalis — und auf Richard Wagner, in dessen „Tristan"-Dichtung sie in fast ebenso greller und aufdringlicher Weise zum Ausdruck kommt, wie bei Werner. Allerdings wird sie ja in dem Musikdrama durch die Töne aus der Sphäre des verstandesmäßigen Analysierens in die des unmittelbaren Fühlens hinaufgerückt.

Zu Seite 116 (oben). Der letzte Akt erschien den Bühnenpraktikern immer zu lang. Förster hat in seiner Bearbeitung (siehe S. 124) die Totenamtszene ausgeschieden, dagegen die Wartburgszene, freilich mit tief einschneidenden Kürzungen und selbständigen Zugaben, beibehalten. Bei der Aufführung am „Berliner Theater" wurde aber — nach dem mir von der Direktion in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellten Soufflierbuch — auch diese ebenso wie die Waldszene fortgelassen. Auf die Reichstagszene (IV, 1) folgte also sofort, wiederum stark zusammengestrichen, die Schlußszene (V, 3).

Zu Seite 120. Wenige Tage nach der ersten Vorstellung erschien die folgende (auf der Berliner Kgl. Bibliothek nicht vorhandene) anonyme Broschüre, die schon nach zwei Wochen eine Neuauflage erzielte: „Leben des Reformators Dr. Martin Luther mit Beziehung auf das Schauspiel: Die Weihe der Kraft". — Außerdem erschien damals: „Erinnerungen an Luther". Ein Gesang mit Klavierbegleitung. Im Verlage des „Bureau de musique" in Berlin. (Mir gleicherweise unbekannt).

Zu Seite 127 und Anmerkung 2 auf Seite 128 f. Herr Dr. Karl Schüddekopf-Weimar teilt mir freundlich mit, das im Goethe- und Schiller-Archiv sich befindende Originalmanuskript des Promotheus-Aufsatzes sei ganz von Werners Hand, ohne jede Korrektur Goethes oder Riemers. Die wenigen Abweichungen von dem gedruckten Text sind ganz und gar unerheblicher Natur. Wir haben demnach in dem, in unserem Text abgedruckten Zitat nicht das Urteil Goethes zu erblicken, sondern, woran ich ursprünglich nicht glauben mochte, eine grausame Selbstpersiflage Werners.

Zu Seite 131. Mit Jean Paul stimmt in der Verurteilung der „Weihe der Kraft" der freimaurerische Schriftsteller Ignatz Aurelius Fessler überein. Fessler hatte sich (nach Poppenberg, S. 78) 1804 in

seiner Zeitschrift „Eunomia“ warm für die „Söhne des Thals“ eingesetzt, nach der „Weihe der Kraft“ aber warf er Werner (im „Nachtwächter Benedikt“) „frommtändelnden Unsinn“ vor. Auch Gubitz bestätigt es und erzählt bei dieser Gelegenheit in heiterer Weise von einer Zusammenkunft mit Werner im Sommer 1806, wobei Fessler dem Dichter seine Mißbilligung offen gestand, während er selbst, der das Stück zuerst gelobt hatte, durch das Bekanntwerden einiger kurz zuvor geschriebenen Spottverse auf die „Weihe der Kraft“ kompromittiert wurde (siehe „Erlebnisse“ I, S. 104 ff.).

Zu Seite 133. Daß sich Kotzebue, der alles, was irgendwie aktuell war, für seine Stücke ausschlachtete, auch die „Weihe der Kraft“ nicht entgehen ließ, versteht sich von selbst. In seinem Lustspiel: „Der verbannte Amor oder: Die argwöhnischen Eheleute“ (1810) schlummert eine Person im Bett über der Lektüre der „Weihe der Kraft“ ein; als hierauf im Zimmer durch die stehengebliebene Kerze Feuer ausbricht, so ist an dem Malheur selbstverständlich die Langweiligkeit des Buches schuld. In gleicher Weise ward übrigens von Kotzebue auch Goethe angezapft: in der Posse „Incognito“ (1804) ist jemand so schläfrig, als hätte er den „Reineke Fuchs“ gelesen (siehe Ernst Jaeckh, Studien zu Kotzebues Lustspieltechnik, I. Teil, Heidelberger Dissertation 1899, S. 58).

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann, Bonn. — Verleger: Leopold Voß, Hamburg.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

I. **Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791—1817.** Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt, Großh. Sächs. Archivdirektor. 1891. M. 3.50.

II. **Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen“.** 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen“ in Hamburg, von Fritz Winter. 2. Eine Bühnenbearbeitung von „Götz von Berlichingen“ nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. 1891. M. 2.40.

III. **Der Laufner Don Juan.** Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Herausgegeben von Dr. Richard Maria Werner, k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg. 1891. M. 3.—.

IV. **Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas.** Von Jakob Zeidler, Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens. 1891. M. 2.80.

V. **Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Paul Harms. 1892. M. 2.40.

VI. **Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.** Von Gisbert Freiherrn v. Vincke. 1893. M. 5.—.

VII. **Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.** Von Johannes Bolte. 1893. M. 5.—.

VIII. **Adam Gottfried Uhlich. — Holländische Komödianten in Hamburg** (1740 und 1741). Von Ferdinand Heitmüller. 1894. M. 2.80.

IX. **Geschichte des Gothaischen Hoftheaters 1775—1779.** Nach den Quellen von Richard Hodermann. 1894. M. 3.50.

X. **Friedrich Wilhelm Gotter.** Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Von Rudolf Schlösser. 1895. M. 7.—.

XI. **Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft.** Ein Beitrag z. Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Hans Devrient. 1895. M. 9.—.

XII. **Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert.** Von Johannes Bolte. 1895. M. 7.—.

XIII. **Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne. 1767—1779.** Dreizehn Jahre aus der Entwickelung eines deutschen Theaterspielplans. Von Rudolf Schlösser. 1896. M. 2.80.

XIV. **Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings.** Von Friedrich Düsel. 1897. M. 2.40.

XV. **Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.** Von Hans Oberländer. 1898. M. 5.—.

XVI. **Das Ifflandische Rührstück.** Ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik. Von Arthur Stiehler, Dr. phil. 1898. M. 3.50.

XVII. **Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig.** Mit einem Anhang: Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Von Heinrich Kopp, Dr. phil. 1901. M. 3.—.

XVIII. **Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland.** Von Dr. E. Herz. Mit 5 Karten. 1903. M. 6.—.

In Vorbereitung:

Der bestrafte Brudermord. Sein Verhältnis zu Shakespeares Hamlet. Von Marshall Blackemore Evans.

Die ersten deutschen Übersetzungen englischer Lustspiele im 18. Jahrhundert. Von Jakob N. Beam.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK

HERAUSGEGEBEN

VON

THEODOR LIPPS UND RICHARD MARIA WERNER.

X.

DIE KÜNSTLERISCHE DARSTELLUNG ALS PROBLEM DER ÄSTHETIK. UNTERSUCHUNGEN ZUR METHODE UND BEGRIFFSBILDUNG DER ÄSTHETIK MIT EINER ANWENDUNG AUF GOETHES WERTHER. VON WOLF DOHRN.

HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1907.

DIE KUNSTLERISCHE DARSTELLUNG ALS PROBLEM DER ÄSTHETIK.

UNTERSUCHUNGEN ZUR METHODE UND BEGRIFFSBILDUNG DER ÄSTHETIK MIT EINER ANWENDUNG AUF GOETHES WERTHER.

Von

WOLF DOHRN.

MOTTO
IL DIFFICILE È L'INDIVIDUARE
WINKELMANN.



HAMBURG UND LEIPZIG
VERLAG VON LEOPOLD VOSS
1907.

Vorwort.

Die Arbeit ist mehr ein Versuch als ein Ergebnis. Die leitenden Gesichtspunkte findet man in der Einleitung. Hier habe ich nur zu sagen, wer mich durch Unterweisung, Rat und Austausch von Gedanken unterstützte. ADOLF HILDEBRAND und THEODOR LIPPS, zwei in der Behandlung ästhetischer Probleme grundsätzlich verschiedene Betrachter, haben in gleichem Maße auf mich gewirkt. Das meiste aber verdanke ich den Diskussionen im Münchener akademisch-psychologischen Verein, besonders: JOHANNES DAUBERT, ALOIS FISCHER, MORITZ GEIGER, dann auch WALTHER RIEZLER, LUDWIG CURTIUS. Bei der Korrektur unterstützte mich RUDOLF HIRSCH. Ihnen an dieser Stelle meinen Dank.

Wolf Dohrn.

Angabe des Inhaltes.

Zweiter Teil: Zur Theorie der Poetik.

Dritter Teil: Zur Methode der ästhetischen Analyse.

Vierter Teil: Zur Darstellungsform von Goethes „Werther".

NB. Im folgenden Text ist an manchen Stellen die Bezeichnung als „Kapitel“ aus Versehen weggeblieben. Doch ist aus dem Inhaltsverzeichnis jederzeit eine Orientierung leicht möglich.

Außerdem ist nachzutragen:

auf S. 120 Z. 9 v. u. die Seitenzahlen: 64 f. u. 114 f.
„ S. 121 Z. 5 v. o. „ „ : 184 f., 189 f., 219 f.
„ S. 122 Z. 17 v. o. die Seitenzahl: 115 f.
„ S. 124 Z. 9 v. u. „ „ : 115 f.

Einleitung.

Allgemeiner Überblick über das Problem.

Das Erkennen kann ein Kunstwerk nach zwei Richtungen zu seinem Gegenstand machen. Es kann einmal darauf abzielen, in dem Kunstwerk ein allgemeines Gesetz wirksam zu erweisen. Ist es gefunden, so erlischt das Interesse an dem Einzelwerk. Dieses ist zum einzelnen Fall eines Gesetzes geworden. Es ist dem Gesetz untergeordnet und ist damit erledigt. Gesetzeserkenntnis war das Ziel, das Einzelwerk nur Mittel zum Zweck. Die Ästhetik, wenn sie das ästhetische Erleben aus dem allgemeinen Bereich psychischer Tatsachen aussondert, wenn sie Merkmale und Typen des ästhetischen Erlebens aufzeigt, die Geltung psychischer Gesetzmäßigkeiten zu erweisen sucht, kennt die Kunstwerke nur als Mittel zum Zweck. Ihr Verfahren ist das der nomothetischen Wissenschaften.

Zum andern aber kann ein Kunstwerk als dieses Einzelgebilde in seiner individuellen Struktur interessieren, Gegenstand der Forschung werden als einmaliges künstlerisches Ereignis. Die Resultate der Gesetzeswissenschaft, ihre allgemeinen Begriffe, besitzen dann nicht mehr die Geltung von Gattungsbegriffen, sie gelten, soweit sie übertragbar sind, als wertvolle, vielleicht unentbehrliche heuristische Hilfsmittel, sie bereiten den Boden einer wissenschaftlichen Behandlung des Einzelwerks, zeigen an, in welcher Erkenntnissphäre es zu suchen ist, niemals aber sind sie letztes Erkenntnisziel. Das Einzelgebilde in seiner Fülle und faktischen Unendlichkeit bleibt Selbstzweck der Forschung. Dies ist das Verfahren der ideographischen Wissenschaften.

Die Ästhetik, soweit ihr hier neben den Geschichtswissenschaften von der Kunst eigene Aufgaben erwachsen, hat diese Probleme noch kaum in Angriff genommen. Dies ist kein Vorwurf. Die neuere Ästhetik, zunächst damit beschäftigt, ihr Forschungsgebiet von dem allgemein Psychologischen abzugrenzen, hat den Schwerpunkt ihrer Forschung in die Beschreibung der ästhetischen

Erlebnisse als einer besonderen Klasse der psychischen verlegt — und mit Grund. Sie hat die Grundfrage aller Ästhetik aus der spekulativen Bahn in die psychologische herübergeleitet und anstatt nach „dem Platz des Schönen im Weltbild“ zeitgemäßer nach seinem Platz in der Seele gefragt. Die Frage nach dem Wesen der Kunst gipfelte ihr in der Frage, was denn ästhetisches Erleben eigentlich sei? Ersichtlich die Voraussetzung aller weiteren ästhetischen Überlegungen. So betrachtete die Ästhetik die Kunstwerke nach dem, was ihnen allen gemeinsam war, und in den Darstellungen der Ästhetik figurieren die Kunstwerke als Beispiele und Belege. Ihre Gesamtheit gibt sich als das nach gemeinsamen Gesichtspunkten geordnete Erfahrungsmaterial. Da sich nun die Ästhetik, soweit sie psychologisch zu arbeiten suchte, zunächst um den ästhetischen Genuß bemühte — man vergleiche etwa die letzten Zusammenfassungen von Lipps, Groos, Volkelt, Witasek, auch die Arbeiten von Külpe, — so galten die Kunstwerke vor allem als ästhetisch genossene Einheiten, weniger als geschaffene zur ästhetischen Wirkung bestimmte Werke der Künstler. Beides aber ist — so sehr auch das gemeinsame Wort Kunstwerk dies verdecken mag — keineswegs dasselbe und eine Betrachtung der Kunstwerke als Gegenstände des ästhetischen Genießens ist von einer Analyse der Kunstwerke als Gegenstände der künstlerischen Produktion, als eines absichtsvoll zur Erzielung bestimmter Wirkungen gestalteten Komplexes von Wirkungsbedingungen, sehr scharf und bestimmt unterschieden. Dies wird die nachfolgende Arbeit an mehr als einem Punkte erweisen.

Es leuchtet nun aber ein, daß einer Ästhetik, die das Wesen des ästhetischen Genusses in den Mittelpunkt ihrer Forschung stellt, die Kunstwerke zunächst nur als Exemplare der Gattung und der Arten gelten konnten, nicht aber als einmalige Einzelgebilde, deren individuelle Struktur zum Problem wird. Dies rückt erst in den Kreis der Betrachtungen, wenn die Ästhetik das Problem der künstlerischen Darstellung aufgreift und in jedem Kunstwerk eine eigene Lösung dieses Problems erblickend dieses Kunstwerk zum Objekt einer ästhetischen Analyse macht. Wie nah dieses Problem im übrigen dem des ästhetischen Genusses steht, wie sehr es Überlegungen darüber voraussetzt, liegt auf der Hand: der Künstler rechnet mit einer ästhetischen Aufnahme des Kunstwerks und gestaltet und formt nur im Hinblick auf sie, der Ästhetiker kennt zunächst nur sein eigenes ästhetisches Erleben und muß von ihm ausgehen, will er ein Kunstwerk in seiner Gestaltung erkennen. An

ein jetzt und hier gegebenes ästhetisches Erleben richtet er also die Frage, warum es gerade so und nicht anders beschaffen sei. Diese Frage kann er alsbald zerteilen und kann einerseits sein erlebendes Subjekt befragen, dessen ästhetische Apperzeption für die Eigenart des ästhetischen Erlebens jedenfalls mit verantwortlich ist, andrerseits aber auch das in der Außenwelt gegebene und, wie man voraussetzt, verschiedenen Menschen gleichermaßen zugängliche Objekt. In ihm sieht er den Erreger und macht es neben dem auffassenden Individuum für die Besonderheit eines ästhetischen Erlebens verantwortlich. So betrachtet er das Kunstwerk als Gestaltung und sein Interesse gipfelt in dem Problem der künstlerischen Darstellung.

Es zeigt sich, welche Probleme hier der Ästhetik erwachsen. Sie kennt die Kunstwerke zunächst als ästhetische Erlebnisse. Sie soll sie auch kennen als Gestaltungen des Künstlers. Aus den ästhetischen Erlebnissen hat sie Prinzipien und Formen des ästhetischen Genusses entwickelt. Nur aus der Kenntnis der Kunstwerke als wirkungsfähiger Objekte kann sie hoffen, Prinzipien der künstlerischen Gestaltung zu gewinnen. Dabei genügt es nicht, ein System der Mittel künstlerischer Technik auszubilden. Eine solche Formenlehre ist nützlich und unentbehrlich. Sie ist aber allein nicht imstande, das Problem der künstlerischen Darstellung zu erfassen. Sie bleibt in der Peripherie, denn sie löst, ihr systematisches Interesse zu befriedigen, die Mittel aus dem jeweils wirksamen Zusammenhang heraus. Sie betrachtet mehrere Kunstwerke auf das, was ihnen gemeinsam ist oder sie unterscheidet, nicht aber ein Kunstwerk auf den jeweils entscheidenden Zusammenhang der Mittel, der dieses Kunstwerk als wirksames Einzelgebilde allererst schafft und gelten läßt. Hier können, so scheint es, nur Einzelanalysen helfen, durch sie muß der künstlerische Organismus bloßgelegt werden. Was der Künstler sozusagen „im Gefühl“ hat, wenn er so und nicht anders seine Mittel verwendet, so und nicht anders malt und meißelt, komponiert und dichtet, soll als ästhetisches Problem an dem Einzelwerk erfaßt werden. Was er halb bewußt, halb unbewußt, halb erlernt und halb instinktmäßig ausführt, soll in seiner psychologischen Notwendigkeit, d. h. in seiner Beziehung zu der psychischen Organisation der ästhetisch genießenden Menschheit verstanden werden. So rückt das künstlerische Darstellungsproblem in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Der Künstler, wenn er Akt zeichnet, wenn er skizziert und Studienblätter mit Gestalten füllt, ist in seiner Weise beschäftigt, das

künstlerische Darstellungsproblem zu studieren. Er lernt die Formen, d. h. er erfährt was sie ausdrücken und wie sie es ausdrücken. Und da er seinem eigenen Werke während und nach der Arbeit als Kritiker und Genießender gegenübertritt — oder wenigstens es versucht, so ist auch er an seinem Teil ein Ästhetiker, nur daß ihm meistens nicht interessiert, was jenem gerade am meisten zu denken gibt: der Zusammhang und die Beziehung des jetzt und hier einer künstlerischen Lösung harrenden Problems der Darstellung und die allgemein vorauszusetzenden psychischen Zusammenhänge, Beziehungen und Gesetzmäßigkeiten zwischen dem Genießenden und dem Kunstwerk als einem Ineinander von Wirkungsfaktoren. Dieses Warum seines Arbeitens verfolgt er, wenn überhaupt, so doch nicht weit über den unmittelbar praktischen Zusammenhang mit seiner Arbeit. Dem Ästhetiker dagegen entsteht nun gerade das Problem — wenn überhaupt Kausalerklärung von Kunstwerken ein Problem ist. Und wer sollte es leugnen angesichts der verschiedenen Beurteilung ein und desselben Kunstwerks und angesichts jener Ansätze und Versuche zu Kausalerklärungen, wie sie sich in jeder Kunstgeschichte finden, in jeder Kritik, in jeder Unterhaltung über Kunstwerke.

Freilich könnte man einwenden, es sei dies eine Aufgabe der Kunstgeschichte, nicht der Ästhetik; denn Kunstwerke seien in jedem Falle Gebilde der historischen Welt und die hier im Vordergrund stehende Erkenntnis von Individuellem, Einmaligem der Grundzug historischer Erkenntnis· Nun, es soll kein wissenschaftlicher Grenzstreit geführt werden. Auch in der Nationalökonomie gehen nebeneinander her und befruchten sich gegenseitig Wirtschaftsgeschichte und theoretische, d. h. auf die Erkenntnis von Gattungsbegriffen und Gesetzen gerichtete Nationalökonomie. Aber selbst, wenn man die Einzelanalyse von Kunstwerken als ein letzten Endes historisches Problem der Kunstgeschichte zuweist — es wird sich im Verlaufe der Arbeit zeigen, daß innerhalb dieses Gebietes verschiedene Betrachtungen des Kunstwerks möglich sind — so bleibt es, da es sich um Kunstwerke handelt, und Kunstwerke Gebilde eigener Art und Gattung sind, doch eine wichtige und unabweisliche Aufgabe der Ästhetik, die Grundbegriffe solcher Einzelanalysen zu klären und unter Fernhaltung außerästhetischer Gesichtspunkte das Grundprinzip einer ästhetischen Analyse des Kunstwerks als eines Komplexes von Wirkungsbedingungen herauszustellen. Wie sehr die Kunstgeschichte

bei der Interpretation von Werken der bildenden Kunst oder der Literatur im Banne außerkünstlerischer Gesichtspunkte gestanden hat oder zum Teil noch steht, das ist gerade den Ausgezeichneten unter den Vertretern dieses Faches wohl bekannt. Wieviel auch in letzter Zeit durch deren Bemühungen gebessert sein mag, selten wird es der Kunst- und Literaturgeschichte gelingen, ihre Analyse lediglich unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Gestaltung vorzunehmen. Sie ist zu sehr an der Lösung all der allgemeinen historischen Aufgaben beteiligt und muß kulturhistorische Zusammenhänge, biographische Beziehungen u. a. m. suchen — nicht nur als Hilfsmittel der Analyse, sondern auch um ihrer selbst willen. Wie leicht außerkünstlerische Gesichtspunkte hier die Oberhand gewinnen, liegt auf der Hand. So scheint es doch gerechtfertigt, auch der Ästhetik die Durchführung von Einzelanalysen zuzuteilen — schon um die Brauchbarkeit ihrer Grundbegriffe zu prüfen. Wir versuchen demgemäß, neben eine allgemeine Ästhetik eine individualisierende Ästhetik zu stellen.

Die folgende Arbeit will hierzu einen Beitrag liefern. In einer Reihe von Einzeluntersuchungen soll das Problem einer ästhetischen Analyse von verschiedenen Seiten aus beleuchtet werden.

Es wird zunächst über den Gegenstand dieser individualisierenden Ästhetik gehandelt. Man wird sich darüber Rechenschaft zu geben haben, was man eigentlich untersucht, wenn man sich anschickt, ein Kunstwerk zu analysieren. Dies soll im ersten Teil: „Zur Theorie der individualisierenden Ästhetik“ in den Grundzügen entwickelt werden.

Dann spezialisiert sich die Untersuchung auf die Analyse einer Dichtung und entwickelt die notwendigen Grundbegriffe der epischen, dramatischen und lyrischen Auffassungsform auf Grund der allgemeinen Psychologie des Wortverständnisses. Dies leistet der zweite Teil: „Zur Theorie der Poetik“.

Der dritte und vierte Teil: „Zur Methode der ästhetischen Analyse“ und „Zur Darstellungsform von Goethes ‚Werther‘“ gibt die Hauptgesichtspunkte einer ästhetischen Analyse.

Der fünfte Teil enthält die Analyse von Goethes „Werther“. Diese will mehr als Probe aufs Exempel gelten, denn als erschöpfende Behandlung eines seinem innersten Wesen nach Unerschöpflichen.

Erster Teil.

Zur Theorie der individualisierenden Ästhetik.

Erster Abschnitt.[1])

Über den Gegenstand der individualisierenden Ästhetik.

Erstes Kapitel.

Die Fragestellung.

Der Verlauf eines ästhetischen Erlebens ist in hohem Grade durch die jeweilige besondere Lagerung psychischer Faktoren im erlebenden Individuum bestimmt und scheint damit der wissenschaftlichen Analyse entzogen; denn daß ein Kunstwerk von einem Menschen jetzt und hier gerade genossen und der in den Akten der ästhetischen Apperzeption erfaßte Gegenstand so und nicht anders dem Bewußtsein gegenwärtig wird, ist in hohem Grade eine Sache des Einzelnen und liegt oft jenseits des wissenschaftlich Feststellbaren. Andrerseits aber ist es doch auch nicht rein eine Sache des einzelnen. Wie immer psychologische Forschung das ästhetische Erleben näher bestimmen mag, so viel darf als gesicherte Erkenntnis beansprucht werden, daß es nicht schlechthin der Willkür des Erlebenden preisgegeben ist. Ästhetisches Erleben ist vielmehr, so sehr sich das Individuum dazu bereit finden lassen muß, letzten Endes durch gewisse Eigenschaften dessen, was wir das „Kunstwerk" nennen, bedingt, und ist insoweit ein der Willkür des Individuums Entzogenes, seinem Gutdünken nicht schlechthin Überlassenes. Denn haben wir auch in

---

[1]) Die in diesem Abschnitt behandelten Fragen gehören jenem Kreis von Problemen an, die durch die geschichtsmethodologischen Arbeiten der letzten Jahre gestellt wurden. Ich verweise besonders auf die Arbeiten von Windelband, Rickert, Dilthey, Simmel, auch auf Webers Aufsätze in „Schmollers Jahrbuch" XXVII, XXIX, XXX.

dem „Kunstwerk“ eine Einheit zu sehen, die wir aus einer Mannigfaltigkeit gebotener Sinnesdaten erst erschaffen indem wir an dieses Material eine gewisse Weise der Auffassung — eben die ästhetische — erst herantragen, so kennt doch ein jeder dem Kunstwerk gegenüber ein eigentümliches Gebundensein. Wir glauben durchaus in seinem Banne zu stehen, wenn wir es genießend erschaffen, und es begleitet uns das Gefühl, daß das Kunstwerk so und nicht anders ist und sein kann, als es gerade ist. Wir stehen also samt unserer ästhetischen Apperzeption in dem Zeichen einer gewissen Nötigung, so und nicht anders wahrzunehmen, vorzustellen, zu deuten und zu beseelen. Wenn aber nun der Befolgung dieser Nötigung das Entstehen des ästhetischen Gegenstandes im Einzelerleben verdankt wird, diese Nötigung aber nicht aus dem Erlebenden stammt, sondern irgendwie von außen aufgedrungen erscheint, so gewinnt jene Fragestellung der individualisierenden Ästhetik ihre eigene Bedeutung: welches also sind am Kunstwerk die Eigenheiten, denen das besondere ästhetische Erleben zu danken ist?

Doch man bemerkt das Schiefe dieser Fragestellung: Das „Kunstwerk“, wenn damit jene genossene Einheit gemeint ist, entsteht doch erst in und mit meinem ästhetischen Erleben, wie wir sagen können, als sein Korrelat, als das Spiegelbild in der Welt der Gegenstände, der Nicht—Ich. Wie kann ihm dieses ästhetische Erleben zu verdanken sein? Andrerseits erlebe ich in der ästhetischen Apperzeption jene Nötigung als vom „Objekt“ herrührend. Sie scheint vom „Kunstwerk“ auszugehen und ist, was sie auch sei, keinesfalls ein meinem Gutdünken Überlassenes. Sie kann nur von etwas ausgehen, das zu dem Erlebenden in einer Art von Kausalbeziehung steht. „Kunstwerk“ und „Kunstwerk“ scheint hier Verschiedenes zu bedeuten. Das eine Mal das gegenständliche Korrelat gewisser, im Bewußtsein zu dem Ganzen eines ästhetischen Erlebens verwobenen Einfühlungen: das jetzt und hier genossene Kunstwerk. Das andere Mal ein auf das apperzipierende Ich wirkendes, seine Apperzeption bestimmendes Etwas, ein Objektives: das vom Künstler geschaffene und durch entsprechende Apperzeption jetzt und hier wirkende Kunstwerk.

Die psychologische Grundlegung der Ästhetik, welche die allgemeinen Merkmale des ästhetischen Erlebens festzustellen sucht, kennt, indem es diese psychischen Tatbestände erforscht, das Kunstwerk lediglich als das jetzt und hier im individuellen Erleben erfaß-

bare gegenständliche Korrelat ästhetischen Genießens. Hier wird es ihr nach seiner Daseinsweise und in seinen generellen Merkmalen zum Problem. Und es mag vielleicht dem unmittelbaren Befund einer naiven Reflexion entsprechen von diesem Gegenstand zu sagen, er sei der „Grund" für das Genießen. Man meint dann, es berechtige die jetzt und hier im Erleben gegenwärtig gewordene Beschaffenheit des ästhetischen Gegenstandes zu diesem besonderen Erlebnis mit seiner Lustbewegung, seinem eigentümlichen Fließen und Weben. Man erkennt in dem ästhetischen Gegenstand sozusagen die Legitimation für das Besondere des Erlebens. Das genossene Kunstwerk ist Erkenntnisgrund für die Besonderheit des Erlebens. So sieht man in Heldentum und Seelengröße einer dichterischen Gestalt den „Grund" für die Kraft und Höhe des Miterlebens im ästhetischen Genuß. Wie dem auch sei — Grund ist ein vieldeutiges Wort — keinesfalls aber kann das Heldentum die „Ursache" des ästhetischen Erlebnisses sein. Denn dieser ästhetische Gegenstand, das Heldentum einer poetischen Gestalt, entsteht ja erst mit, nicht vor dem Erleben! Wie also kann es dessen Ursache sein? Und überhaupt findet eine Kausalbeziehung in der Beziehung des Erlebenden zu dem „Gegenstand" des Erlebens keine Stelle. Hier gelten nur die Relationen, in welchen dem Ich, genauer: dem Bewußtsein, Gegenstände gegeben sind.[1]) Es handelt sich lediglich um das, was im Erleben unmittelbar als eigenartige Beziehung auf Gegenstände aufzuweisen ist. Was die Forschung hier leistet und geleistet hat, ist reine Deskription dieser „phänomenologischen Gegenstände".[2])

Die individualisierende Ästhetik dagegen, soweit sie nach den im Objekt gelegenen Ursachen des Soseins eines ästhetischen Erlebens sucht, hat in jedem Falle eine Art von Kausalrelation vorauszusetzen. Ihr ist das Kunstwerk ein Komplex objektiver Bedingungen, eine Einheit, die unabhängig von dem Apperzipierenden besteht. Sie hat es nicht mit phänomenologisch aufweisbaren Beziehungen zu tun, sie muß ihre Feststellungen nach allgemeiner psychischer Gesetzmäßigkeit orientieren und hat demgemäß die Arbeit der

---

[1]) Lipps, „Leitfaden der Psychologie". 2. Aufl. Abschnitt I 1.

[2]) So hat beispielsweise Lipps die generelle Eigenart des ästhetischen Gegenstandes zu bestimmen gesucht, wenn er in einer Abhandlung „Von der Form der ästhetischen Apperzeption" (Halle 1902) oder neuerdings in seiner Ästhetik I u. II (Hamburg 1903, 1906) die Einfühlung und ihre spezifisch ästhetische Betätigungsform analysiert.

allgemeinen Ästhetik zur Voraussetzung. Sie will nicht beschreiben, sie fußt auf den Ergebnissen der Deskription. Sie sucht zu erklären, genauer: die Bedingungen anzugeben, unter denen der individuell bestimmte Eindruck eines Kunstwerks zustande kommt.

Zweites Kapitel.

Das Kunstwerk als Gegenstand der individualisierenden Ästhetik.

Das Kunstwerk, das als ein individueller Zusammenhang wirkungskräftiger Faktoren aufgefaßt und bewertet wird, das die Kunstgeschichte als Schöpfung des Künstlers in die Entwicklung der Kunst und des Könnens einreiht, von dem wir allerlei äußere Bestimmungen anzugeben in der Lage sind, das Proportionen besitzt, das in Tempera oder Öl gemalt ist, das in Versen oder Prosa abgefaßt ist, dessen inneren Bau die eindringende psychologisch-ästhetische Analyse aufzeigen soll, — dieses Kunstwerk ist nicht der Gegenstand eines sich selbst überlassenen ästhetischen Genießens. Von alledem weiß der Genießende zunächst nichts. Sein „Kunstwerk“ ist ihm gegenwärtig als geheimnisvolle, sinnlich-seelische Einheit, die ihn seltsam erweitert und erfüllt. In der rückschauenden Betrachtung findet er ein Gefühlserlebnis und charakterisiert nach ihm „das Kunstwerk“. Er ist tragisch, erhaben, abgeklärt oder anmutig, humoristisch, vergeistigt, edel und was er ihm sonst noch für gefühlsmäßige Charakteristik verleihen mag. Jene Kenntnis von Proportionen Tempera und Öl, Versen und Reimen wird er als ein störendes Element zurückweisen. Er wird der Meinung sein, daß alles, was man in dieser Art am Kunstwerk zu loben habe, das größte Lob dadurch erfahre, daß man es nicht lobe, weil man es im Genießen nicht bemerke.

Dieses im ästhetischen Genuß gegenwärtige Kunstwerk gilt uns aber als ein Resultat der ästhetischen Apperzeption des Subjekts und der im Einzelfall genauer zu bestimmenden, immer aber vorhandenen wirkungsfähigen Faktoren, deren einmaliger Zusammenhang für die Eigenart des ästhetischen Erlebnisses verantwortlich gemacht und ebenfalls als „das Kunstwerk“ angesprochen wird. Dieses ist nicht erhaben und tragisch, anmutig und humorvoll, aber es besitzt bestimmte Maße und Proportionen usw. Dieses „Kunstwerk“ ist auch nicht etwa ein bloßer Wahrnehmungsgegenstand, seine Bestandteile sind nicht Farben und Leinwand, oder Marmor-

stücke, oder Lautfolgen, oder Violintöne, seine „Teile" im strengen Sinn dieses Wortes sind vielmehr die in den Tönen oder Farben, Steinen oder Worten fundierten Wirkungsfaktoren, die jeweils eine ästhetische Apperzeption maßgebend beeinflussen. Hier erscheint demnach eine terminologische Sonderung der verschiedenen Verwendung des Wortes „Kunstwerk" notwendig.

Wir nennen das im ästhetischen Genuß gegenwärtige Kunstwerk, dem der Genießende einen individuell bestimmten Gefühls- und Gedankengehalt zuweist, den ästhetischen Gegenstand oder das genossene Kunstwerk. Er entsteht nur in einem ästhetisch Apperzipierenden, ist nur in einem solchen Bewußtsein „real" und ist das Resultat einer hier und jetzt vollzogenen Einfühlung. Seine Elemente also sind Gefühle, genauer gesagt eingefühlte Gefühle. Will man an diesem ästhetischen Gegenstand Teile unterscheiden, so sind es weder beliebig umherirrende Gefühle, noch starre leblose Materialstücke. Zum ästhetischen Gegenstand gehört, „daß seine Gestalt Leben und sein Leben Gestalt sei".[1])

Wir unterscheiden von ihm den künstlerischen Gegenstand, das geschaffene Kunstwerk, als den individuellen Zusammenhang wirkungsfähiger Faktoren, dem bei passender Apperzeption das Zustandekommen jenes ästhetischen Gegenstandes zu verdanken ist. Der ästhetische Gegenstand beschäftigt die Ästhetik, wenn sie frägt: was wird ästhetisch genossen? Die Beantwortung ist im wesentlichen eine deskriptive Aufgabe der Grundlegung der Ästhetik.[2]) Der künstlerische Gegenstand erwächst erst mit der Frage:

---

[1]) Schiller, „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts" Brief 15.

[2]) Volkelt nennt — bezeichnend genug für das konsequent auf das ästhetische Genießen gerichtete Interesse der allgemeinen Ästhetik — das geschaffene Kunstwerk: „die vorästhetische Grundlage" (System der Ästhetik I S. 4/5; 11/12). Witasek unterscheidet das Kunstwerk, das zu dem Beschauer in „Kausalrelation" stehe — das geschaffene Kunstwerk und das Kunstwerk, welches zu dem genießenden Subjekt in „Zielrelation" stehe, worauf das Gefühl bezogen ist (Grundzüge der allg. Ästhetik S. 21/22). Poppe scheidet zwischen der ästhetischen Form und der technischen Form eines Kunstwerks. Seine von anderem Gesichtspunkt vorgenommene Scheidung trifft den Unterschied von genossenem und geschaffenem Kunstwerk. Er erkennt den großen methodischen Wert einer solchen Scheidung, beschäftigt sich aber in seinem im übrigen lehrreichen Aufsatz nicht weiter mit den allgemeinen Erkenntnisbedingungen des künstlerischen Gegenstandes. Zschr. für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft I 1. S. 88f. „Von Form und Formung in der Dichtkunst".

warum wird dieses nun gerade so und nicht anders ästhetisch genossen? Welches sind die objektiven, d. h. im Objekt gegebenen Bedingungen für das Zustandekommen des individuell bestimmten ästhetischen Gegenstandes? Hier soll das Kunstwerk, nämlich das jetzt und hier genossene, erklärt und aus der Erkenntnis des Mechanismus von Ursache und Wirkung eine allgemeine Einsicht in das Problem der künstlerischen Darstellung gewonnen werden. Der künstlerische Gegenstand ist somit das eigentliche Objekt der individualisierenden Ästhetik. Er ist ein in bestimmter Weise Geformtes außer mir und unabhängig von mir Seiendes, das von einem Ich entsprechend apperzipiert, den ästhetischen Gegenstand erzeugt. Er ist der in einem sinnlichen Material verschieden fundierte Komplex objektiver Bedingungen eines ästhetischen Erlebens. Es liegt also in seinem Begriff und ist in seiner Ableitung bereits enthalten, daß er seine Eigenart und besondere Geltung an der des ästhetischen Gegenstandes orientiert. Eine individualisierende Ästhetik muß daher den ästhetischen und künstlerischen Gegenstand beständig aneinander messen, denn es kann sich für sie nicht darum handeln, einen beliebigen Zusammenhang verursachender Elemente zu erfassen, sondern lediglich den für das ästhetische Erleben wichtigen und auch hier nicht für ein beliebiges, sondern für das jetzt und hier gegebene, individuell bestimmte ästhetische Erlebnis. Die Konsequenzen dieser Forderungen reichen weit; weiter, als es wissenschaftlicher Erkenntnis gegeben scheint, sie zu erfüllen. Wir müssen daher einige Einschränkungen hinzufügen, die den Gegenstand dieser individualisierenden Ästhetik genauer bestimmen und als notwendige Begrenzungen der Lösung ihrer Probleme hinzunehmen sind.

Drittes Kapitel.

Bedingungen der Erkenntnis des künstlerischen Gegenstandes.

Das Ziel der individualisierenden Ästhetik ist zunächst der Nachweis der ein bestimmtes ästhetisches Erleben bedingenden Faktoren. Wir haben nun oben bereits darauf hingewiesen, daß ein Teil von ihnen als eine Privatsache des Individuums wissenschaftlicher Feststellung entzogen sei. Die Forschung beschränkt sich demnach auf den Nachweis der an dem „Kunstwerk" als dem individuellen Zusammenhang wirksamer Elemente aufweisbaren Qualitäten, sie zielt auf die Erkenntnis der „objektiven" Bedingungen, die sich für Form

und Verlauf eines ästhetischen Erlebens aufzeigen lassen. Aber auch wenn es gelänge, diese objektiven Bedingungen restlos in Begriffe einzuordnen, das persönliche ästhetische Erlebnis, als das Produkt einer bekannten und einer unbekannten, einer Konstanten und einer Variablen bliebe nach wie vor in der feineren Ausgestaltung seines Mechanismus der wissenschaftlichen Erkenntnis entzogen. Es scheint, als sei damit eine letzte Grenze ästhetischer Erkenntnis gezogen und als habe ein gutes Teil der Mißverständnisse und Unbegreiflichkeiten in künstlerischen Dingen, der unausgleichbaren Gegensätze in der Beurteilung und Auffassung einzelner Kunstwerke in dieser Tatsache ihren Grund. Auch die Ästhetik kann nicht erwarten, die hier gesetzte Schranke zu überwinden. Sie kann nur hoffen in klarer Erkenntnis derselben Irrwege zu vermeiden. Sie muß dementsprechend ihre Begriffe bilden.

So scheint es für den Nachweis der objektiven Bedingungen des ästhetischen Genusses notwendig, ein allgemeines ästhetisches Subjekt als den bewußtseinsmäßigen Zusammenhang der von der Psychologie nachgewiesenen Elemente der ästhetischen Apperzeption anzunehmen. Denn soviel ist wohl klar, daß die an dem Ding der Außenwelt aufzeigbaren ästhetisch wirksamen Faktoren nur soweit als solche Geltung besitzen, als man eine entsprechende Apperzeptionsweise an das Ding heranträgt. Wird ein als Statue geformter Marmorblock zu einem physikalischen Experiment verwendet, so läßt sich dem Physiker bei der Betrachtung des Marmors kein ästhetisches Erleben zumuten. Weiterhin aber kann es sich auch nicht um eine individuelle ästhetische Apperzeptionsweise handeln. Ihren Feststellungen mangelte jede Möglichkeit einer Verallgemeinerung. Sie wird erst durch die Voraussetzung eines allgemeinen ästhetischen Subjekts gewährleistet, welches nun freilich nichts anderes sein kann, als der dem individuellen Bewußtsein nachgebildete überpersönliche Zusammenhang jener Akte, in denen ein Kunstwerk genossen wird. Beschreibung und Umgrenzung eines solchen ästhetischen Ichs ist in erster Linie Sache der allgemeinen Ästhetik, die das ästhetische Erleben von anderem abgrenzt und beschreibt und insofern psychologisch oder besser gesagt phänomenologisch deskriptiv arbeitet. Aber auch die Geschichte, die Kunst- und Kulturgeschichte überhaupt, wird in der Konstituierung desselben zu Rate zu ziehen sein. Freilich nicht für den Nachweis der spezifisch ästhetischen Akte — dies ist die Sorge der ästhetischen Phänomenologie — wohl aber für die feinere Aus-

gestaltung, die es ermöglicht, die grobe Struktur eines allgemeinen ästhetischen Subjekts noch einigermaßen zu verfeinern und zu nuancieren, ohne ihm doch jene überpersönliche Geltung zu nehmen. Die Kulturgeschichte arbeitet, wenn sie Fühlen und Denken eines Zeitabschnittes analysiert, selbst an dem Aufbau eines allgemeinen geistigen Ich und wenn auch die Phänomenologie ihre Zusammenhänge sowohl über dem persönlichen, als auch über dem historisch erfaßbaren Bereich zu bilden hat, so spricht doch vieles dafür, daß die spezielle Ästhetik das immerhin leere Schema eines allgemeinen ästhetischen Subjekts einigermaßen lebendig auszufüllen sucht, indem sie das Denken und Fühlen jener Zeit berücksichtigt, aus der heraus der Künstler geschaffen hat. Denn das innere Leben eines Kunstwerkes besteht nicht aus zeitlosen, sich gleichbleibenden Gefühlen. Es erwächst aus der besonderen, zeitlich bedingten Bewußtseinslage, hat in diesem Erdreich sein vielverfasertes Wurzelwerk nach allen Seiten hin ausgestreckt und überall her Lebensstoffe in sich eingesogen. So steht es empfangend und gebend in den großen Zusammenhängen des geistigen Lebens und setzt bei dem Genießenden den gleich lebendigen Zusammenhang als Vorbedingung aller Beseelung voraus. Wenn Hebbel z. B. über das Drama der Gegenwart philosophiert, ist er mit Glück bestrebt, aus dem geistesgeschichtlichen Verständnis derselben die künstlerisch notwendige Gestaltung eines neuen Dramas zu entwickeln. Man vergleiche etwa sein Vorwort zu „Maria Magdalena“. So bestimmt sich das allgemeine ästhetische Subjekt, das eine individualisierende Ästhetik zur Lösung ihrer Probleme bedarf, in seiner allgemeinen Struktur phänomenologisch als Inbegriff ästhetischer Erlebnismöglichkeiten, in seiner feineren Ausgestaltung historisch als Inbegriff geschichtlich bedingter und bevorzugter Weisen ästhetischen Erlebens. Es wird für alle ästhetischen Einzelanalysen die Grundtatsache nicht außer acht zu lassen sein, „daß die ästhetischen Gegenstände erst auf dem Boden des wahrnehmenden, verknüpfenden, fühlenden Menschen“ (drei wesentliche Grundbestimmungen des allgemeinen ästhetischen Subjekts) „die Eigenschaft des ästhetischen gewinnen“.[1] Es bleibt aber weiterhin auch die historische Orientierung unerläßlich. Sehr mit Recht bemerkt Carl Neumann: „In den neueren kunstgeschichtlichen Studien hat sich eine Richtung

---

[1] Volkelt, System I S. 11.

herausgebildet, welche ihr Erkenntnisobjekt lediglich nach der formal-stilistischen Seite analysieren zu sollen und erschöpfen zu können vermeint. In dieser Richtung ist ein gesunder Rückschlag zum Ausdruck gekommen gegen jenes hybride, weder dem Geschichtlichen noch dem Künstlerischen gerecht werdende und gewachsene Gerede, das sich kulturgeschichtliche Betrachtung nannte, weil es von allem etwas, nur nichts Rechtes, seiner Aufgabe Bewußtes gab. Wer indessen den künstlerischen Problemen tiefer nachzugehen die Fähigkeit hat, wird allemal die Erfahrung machen, daß die formale Betrachtung nicht ausreicht und daß gewisse dringende Lösungen nur von einem tieferen Erfassen der Zusammenhänge des Künstlers mit der Psychologie und den geistigen Kräften seinerzeit zu erhoffen sind." [1])

Die gleiche überpersönliche Geltung müssen wir nun auch dem ästhetischen Gegenstand in seiner Beziehung zu dem künstlerischen zuteilen. Der ästhetische Gegenstand, so wie wir ihn bisher faßten, ist ein Einmaliges, nur im individuellen Erleben Aufweisbares, und als solches ist er ein phänomenologischer Gegenstand. Es ließe sich aber über den künstlerischen Gegenstand als den Zusammenhang wirkungsfähiger Faktoren nichts aussagen, wenn der ästhetische, der jenem seine Eigenart dankt, nicht auch über das Einzelleben hinaus, wo er doch allein aufweisbar ist, Geltung besäße. Dem phänomenologischen ästhetischen Gegenstand muß, mit anderen Worten, ein transzendenter an die Seite gestellt werden, der nichts von seinem individuellen Charakter, gerade dieser und nur dieser Gegenstand zu sein einbüßt und doch eine überpersönliche, das Einzelerleben überragende Geltung beansprucht. Zu ihm verhalten sich die phänomenologischen ästhetischen Gegenstände des Einzelerlebnisses wie die Ansichten, die verschiedene Menschen von einem Haus oder einem Baum erhalten, zu dem Haus, dem Baum. Wie hier von dem einen Gegenstand, dem Haus, gesprochen wird, so auch von Goethes Faust, von Rafaels Julius II, von Beethovens Pastorale, obwohl die entsprechenden ästhetischen Gegenstände des Einzelerlebens je nach der Individualität des einzelnen durchaus verschieden sind. Oder um ein naheliegendes Beispiel zu nehmen: ein und dasselbe Wort wird von zehn Menschen auf zehnerlei Weise ausgesprochen, bleibt aber doch dasselbe Wort mit seiner bestimmten lautlichen Geltung. So muß auch dem ästhetischen Gegenstand, an welchem der

[1]) C. Neumann, Rembrandt S. 74.

künstlerische jeweils zu orientieren ist, ein individuelles aber überpersönliches Dasein zugesprochen werden.

Und in gleichem Maße und in gleichem Sinne ist der künstlerische Gegenstand individuell und überpersönlich. Individuell: denn er ist, was er ist, nur vermöge der ihm zugewiesenen Aufgabe, den besonderen ästhetischen Gegenstand bei passender Apperzeption ins Leben zu rufen. Es gibt daher für die spezielle Ästhetik keinen allgemein gültigen Zusammenhang wirkungsfähiger Faktoren, sondern nur einen zu einem bestimmten ästhetischen Gegenstand in Beziehung gesetzten. Überpersönlich: denn dieser Ursachen komplex soll das Zustandekommen des individuellen aber überpersönlichen ästhetischen Gegenstandes, der allein Gegenstand der Erkenntnis sein kann, erklären. Spricht man also von der Objektivität oder Allgemeinheit mancher Kunstwerke, so bezieht man diese Redeweise auf ein vorausgesetztes allgemeines ästhetisches Subjekt. Man glaubt dann an dem Kunstwerk, genauer dem künstlerischen Gegenstand, Momente aufzeigen zu können, die gleiche Wirkungen auslösen müssen, soweit eben eine den Menschen gemeinsame seelische Organisation angenommen werden darf. Inwieweit dies nun geschehen kann, ist hier nicht zu entscheiden. Das ist Sache der Psychologie. Je enger man aber den Kreis der Menschen zieht, um so weiter läßt sich das Reich des Gemeinsamen ausdehnen. Es erweist sich demnach unsere oben geforderte Einbeziehung historischer Bestimmung als ein Mittel, die vorauszusetzende seelische Organisation zu nuancieren — aber freilich auf Kosten ihrer allgemeinen Geltung. In jedem Fall aber weisen Worte wie Allgemeinheit oder Objektivität bei einem Kunstwerk nur darauf hin, daß es in sich „die Einheit vieler Seelen enthält, indem es die Punkte in ihnen lebendig macht, an denen sie, bei aller ihrer sonstigen Verschiedenheit, eine der Hauptsache nach gleichartige Reaktion zu leisten vermögen“.[1])

Viertes Kapitel.

Zur Charakteristik des künstlerischen Gegenstandes.

Ästhetischer und künstlerischer Gegenstand und ein phänomenologisch und weiterhin historisch bestimmtes allgemeines ästhetisches Subjekt sind demnach die ersten und wichtigsten Hilfsbegriffe dieser individualisierenden Ästhetik. In ihrer überpersönlichen Geltung be-

---

[1]) Simmel, Probleme der Geschichtsphilosophie. 2. Aufl. S. 55.

deuten sie notwendige Einschränkungen der Erkenntnis der inneren Struktur eines Kunstwerks. Sie begrenzen das Maß der in dem Mechanismus von Ursache und Wirkung zu erlangenden Einsicht. Andrerseits sind sie selbst doch auch wieder nur ideelle Richtpunkte denen sich die Forschung in ihren Ergebnissen nur mehr oder minder annähern kann. Diese nämlich wird ihren Ursprung aus dem rein persönlichen Erlebnis nicht verleugnen und darf es auch nicht. In ihm allein findet sie das Material, das sie verarbeitet. Auch das Studium des als Komplex objektiver Bedingungen zusammengefaßten künstlerischen Gegenstandes kann daher nur auf Grund und in ständiger Berücksichtigung eigenen ästhetischen Erlebens erfolgen, denn es handelt sich ja in der Einzelanalyse um einen bestimmten ästhetischen Gegenstand, zu dem der künstlerische in Beziehung gesetzt wird, einer sinnlich-seelischen Einheit also, der aus den oben entwickelten Gründen wissenschaftlichen Erkennens zwar überpersönliche Geltung zuzuschreiben ist, die sich aber doch nur im eigenen Erleben realisiert und sich nur in ihm erfassen läßt. Hier wie auch sonst in den Geisteswissenschaften bleibt es daher ein Problem, letzten Endes ein Wertproblem, was in dem ästhetischen und künstlerischen Gegenstand als ein allgemein gültiges und als ein persönlich veränderliches Element anzusehen sei. Was hier, um beliebte Metaphern zu gebrauchen, „Kern" und was „Schale" sei, oder was „zur Sache" gehöre und was als „persönliche Färbung" ausscheide. Es erweist sich demnach die auf den ästhetischen Gegenstand gerichteter Apperzeption als eine natürliche Voraussetzung der den künstlerischen Gegenstand schaffenden Apperzeption. Es ist nicht, daß dieser ganz neuen Apperzeptionen unabhängig von jedem ästhetischen Erleben sein Dasein verdanke, vielmehr ist in jedem Falle das Erleben, in welchem der ästhetische Gegenstand gegenwärtig wird, vorausgegangen.

Angesichts dieses Tatbestandes kann der viel erörterten Frage, ob das Interesse des sogenannten Kunstkenners, das sich oft weniger auf das Dargestellte als auf die Darstellung richtet, noch als ästhetisches zu betrachten sei, nur terminologische Bedeutung beigemessen werden. Gewiß betrifft das Interesse an der Darstellung den künstlerischen Gegenstand, und gewiß liegen verschiedene psychische Tatbestände vor, bei einfachem ästhetischen Genießen, dem Gerichtetsein auf das gefühlsmäßige Was, und bei dem Interesse an dem Wie, an der Darstellung. Aber ebenso gewiß kann sich letzteres nur auf ersterem aufbauen

und wenn es auch dem Bedürfnis klarer Sonderung der psychischen Tatsachen entspricht, hier deutlich zu unterscheiden und das Gesonderte terminologisch festzulegen, so wird doch nicht zu übersehen sein, daß es sich dabei um ein Herausstellen von Typen handelt, die sich im wirklichen Erleben oft vermischen und nicht so glatt und reinlich geschieden sind, als es begrifflichem Denken wohl scheinen mag. Und in der Tat belehrt auch die flüchtigste Überschau der einem Kunstwerk gegenüber vorkommenden Verhaltungsweisen, wie sich ästhetischer und künstlerischer Gegenstand berühren. Die rein gefühlsmäßige Charakteristik, die einen ästhetischen Gegenstand betrifft, wechselt oft mit Bemerkungen, die sich nur auf den künstlerischen Gegenstand, auf das geschaffene Kunstwerk, beziehen können. Ganz besonders ist dies der Fall in den bildenden Künsten. Während es zu den Seltenheiten gehört, daß an einem Drama oder an einer Erzählung von Technik gesprochen wird, von dem, „wie es gemacht ist", und ein solches Interesse sich alsbald als ein anders gerichtetes dokumentiert, ist es bei einem Bilde, einer Architektur gang und gäbe, von der Technik zu reden, von dem, „wie das Bild gemalt sei", oder wie bei einem Bau dieses oder jenes Problem der Gliederung oder des Übergangs zwischen zwei Formen gelöst sei u. a. m. Begrifflich sind natürlich in der Dichtkunst wie in der Malerei der ästhetische und der künstlerische Gegenstand gleich weit und klar geschieden, aber es scheint, als seien die zwischen beiden obwaltenden ursächlichen Beziehungen in den Werken der bildenden Kunst leichter zu übersehen als bei einer Dichtung und als liege in der Sprödigkeit der ästhetischen Gegenstände der Malerei und Architektur gegenüber einer Charakteristik in Worten ein Moment, das den nach Aussprache drängenden Genießer dazu führt, statt des Erlebnisses selbst seine Verursachung, den künstlerischen Gegenstand, zu interpretieren. In jedem Falle zeigen diese Beziehungen und Verwechslungen, daß die Praxis des ästhetischen Verhaltens die Akte, welche auf den ästhetischen Gegenstand und die, welche auf den künstlerischen Gegenstand zielen, vielfach ineinander verflicht. In Eckermanns Gesprächen mit Goethe findet sich ein hierfür charakteristisches Erlebnis. Die betreffende Stelle soll in einiger Kürzung hergesetzt werden. Goethe spricht über Manzonis „Promessi sposi":

„Der Eindruck beim Lesen ist derart, daß man immer von der Rührung in die Bewunderung fällt und von der Bewunderung wieder in die Rührung, so daß man aus einer von diesen beiden großen

Wirkungen gar nicht herauskommt. Sie wissen, Aristoteles sagt vom Trauerspiele, es müsse Furcht erregen, wenn es gut sein solle. Es gilt dieses jedoch nicht bloß von der Tragödie, sondern auch von mancher anderen Dichtung. Diese Furcht nun kann doppelter Art sein: sie kann bestehen in Angst, oder sie kann auch bestehen in Bangigkeit. Die Angst entsteht im Leser oder Zuschauer, wenn die handelnden Personen von einer physischen Gefahr bedroht werden, z. B. im „Freischütz“, ja in der Szene der Wolfsschlucht bleibt es nicht einmal bei der Angst, sondern es erfolgt eine totale Vernichtung in allen, die es sehen. Von dieser Angst nun macht Manzoni Gebrauch und zwar mit wunderbarem Glück, indem er sie in Rührung auflöst und uns durch diese Empfindung zur Bewunderung führt. Das Gefühl der Angst ist stoffartig [d. h. es entspringt aus dem innigsten Miterleben] und wird in jedem Leser entstehen; die Bewunderung aber entspringt aus der Einsicht, wie vortrefflich der Autor sich in jedem Falle benahm, und nur der Kenner wird mit dieser Empfindung beglückt werden.“

Das Gefühl der Angst, so interpretieren wir, ist ein Teilstück des ästhetischen Gegenstandes, die Bewunderung erwächst aus einer Vergegenwärtigung des künstlerischen Gegenstandes. Ein konkretes ästhetisches Erleben kann beides in sich aufnehmen, es kann aber auch lediglich an der gefühlsmäßigen Einheit des ästhetischen Gegenstandes haften bleiben. Es entstehen verschiedene Modifikationen ästhetischen Erlebens, sozusagen verschiedene ästhetische Einstellungen. In jedem Falle aber setzt eine Analyse des künstlerischen Gegenstandes das ästhetische Erlebnis in seiner konkreten Fülle, die Bezogenheit des ästhetischen Subjekt auf den individuell bestimmten ästhetischen Gegenstand, voraus.

Daraus ergeben sich wertvolle methodische Fingerzeige für die Forschung einer individualisierenden Ästhetik. Sie gipfeln in der Frage: als was hat der künstlerische Gegenstand eigentlich zu gelten, wenn ihm die auf Einzelanalysen gerichtete Forschung in einem Kunstwerk zu bestimmen sucht, in welcher eigentümlichen Sphäre der Erkenntnis haben wir dieses Gebilde zu suchen? Sie knüpfen an oben Gesagtes an.

Die Bestimmung wäre einfach, wenn der künstlerische Gegenstand einfach als der Zusammenhang der objektiven Bedingungen für das Zustandekommen eines ästhetischen Genießens anzusprechen wäre. Allein es erweist sich, daß es diesen Zusammenhang nur gibt unter Voraussetzung einer bestimmten Apperzeption, der ästhe-

tischen. Dieser Zusammenhang „objektiver" Bedingungen ändert sich demnach, je nachdem die ästhetische Apperzeption sich ändert und diese — wir erleben es ja an uns selbst und ersehen es aus der großen Divergenz ästhetischer Urteile — ist je nach der Persönlichkeit des Genießenden und nach der Gunst oder Ungunst des Augenblicks großen Schwankungen ausgesetzt. Was heißen hier „objektive" Bedingungen? Ist es mehr als ein methodologischer Hilfsbegriff? Keinesfalls kann von dem Zusammenhang objektiver Bedingungen losgelöst von jeder Apperzeption die Rede sein. Diesen Zusammenhang gibt es nicht und die lose Redeweise, welche dem künstlerischen Gegenstand irgendwie eine „materielle Existenz" zuweist im Gegensatz zu dem „Gefühlserlebnis" des ästhetisch Genießenden ist rundweg abzulehnen. Wohl ist der künstlerische Gegenstand implizite in dem Material enthalten. Er ist durch die künstlerische Formung in eigentlichem Sinne der Worte in das Material hineingelegt worden. Aber er realisiert sich doch nur im Fall einer ästhetischen Apperzeption, einer individuell bestimmten ästhetischen Einzelapperzeption. Nur in ihr tritt er in den Wirkungszusammenhang ein, den zu untersuchen sich die individualisierende Ästhetik zur Aufgabe gemacht. Was kann bei diesem subjektiven Ursprung des Gegenstandes der Forschung die Rede von dem Zusammenhang „objektiver" Bedingungen bringen wollen? Ist hier nicht für wahre Objektivität d. h. für die volle Realisierung des betreffenden Gegenstandes die entschiedenste Subjektivität bestimmend? Wahre Objektivität hier also gleichbedeutend mit voller Subjektivität und schrankenloser Hingabe an das eigene Erleben? Man sieht: die Methode der individualisierenden Ästhetik und ihre erkenntnistheoretische Fundierung partizipiert hier an allen Schwierigkeiten und Fragwürdigkeiten der historischen Wissenschaften überhaupt. Zweifellos sind die Sinnesdaten in der Goetheschen „Zueignung" nicht an sich objektive Bedingungen eines ästhetischen Eindrucks; es hat keinen Sinn sie als solche gelten zu lassen bei jemand der kein Deutsch versteht. Trotzdem zerkrümelt sich uns keineswegs die Goethesche „Zueignung" in eine beliebige Vielheit persönlich gefärbter ästhetischer Erlebnisse. Wir reden jedenfalls von der „Zueignung". Machen wir sie mit verantwortlich für das ästhetische Erleben, so meinen wir nicht jenen im eigentlichen Sinn „vorästhetischen" Komplex von Sinnesdaten Gesichts- und Gehörsbildern, wir meinen jenes unendlich verflochtene Gewebe von Wirkungsfaktoren, welches bei einer ästhetischen

Anschauung des künstlerischen Gebildes erst entsteht und wirkt und ob es gleich nur im individuellen Erleben sich realisieren kann, doch nicht eine willkürliche Augenblicksschöpfung des Individuums ist, sondern der das Gedicht ausmachende und in seinen Sinnesdaten fundierte, überpersönliche Zusammenhang von Wirkungsbedingungen. Hier kann, abgesehen von der Tatsache der Fundierung in einem Material, objektiv nur heißen, daß es sich um eine überpersönliche Geltung handelt. Da sich nun aber keine feste Grenze ziehen läßt, was als überpersönlich in Anspruch genommen werden darf und was auszuscheiden hat, so entsteht immer wieder das Bedürfnis, ein Kunstwerk von neuem zu analysieren. So wandert Hamlet durch die Jahrhunderte: immer ein anderer, immer derselbe. Wo liegt das „Eigentliche", das „objektiv ihm Zugehörige", wo das „Zeitlich-Vergängliche"? Keiner kann es sagen, denn keiner ist zeitlos. Und doch gebraucht die Literaturgeschichte die Fiktion dieses überzeitlichen, unveränderlichen, „ewigen" Hamlets und — bedarf ihrer. Ja, sie mißt sogar ganze Epochen an ihrem „Verständnis" für „das Drama Shakespeares", als sei Shakespeare wie ein aus der Ebene aufgewachsener Berg, nach welchem die Lage der umliegenden Dörfer bestimmt wird. Hier bleibt das Problem: wie dringt die Analyse bis zu dem, was ihr als „Kern", als überpersönlich und zeitlos Geltendes, als Letztes in diesem ureigentlichen Sinn und in seinem rein fiktiven Wert gilt? Man sieht, wie sich hier rein psychologisch-ästhetische Analyse und Wertsetzungen verschränken und unentwirrbar verquicken. Ist ungehemmte Hingabe der eigenen Persönlichkeit an das Werk oder zurücktretende, jeden persönlichen Akzent vermeidende Analyse des Gegebenen am Platze? Diese Frage kehrt in jedem einzelnen Fall bei einer wie immer gerichteten Analyse des Einzelwerks wieder. Selbst metrische Untersuchungen, die sich zunächst an der Peripherie eines künstlerischen Wirkungsorganismus zu halten scheinen, sind ebenso wie Untersuchungen über die Komposition und den sogen. „inneren" Bau eines Kunstwerks vor diese Frage gestellt. Wenn in der Metrik die einen gegen alle Buchmetrik und gegen jeden metrischen Schematismus ankämpfen, die andern vor der zügellosen Subjektivität und der regellosen Willkür jener nicht genug zu warnen wissen, so liegt diesen lebhaften, methodologischen Erörterungen allemal die Frage zugrunde, was denn in der betreffenden Dichtung als künstlerischer Gegenstand zu gelten habe, wo dies Gebilde eigentlich zu suchen sei, wie es erfassen?

Die individualisierende Ästhetik muß diese Eigentümlichkeit ihres Forschungsobjektes als eine Konsequenz jenes Verhältnisses begreifen, in welchem die Forderung der Allgemeingültigkeit zu dem letzten Endes nur im Persönlichen zu erfassenden Material der Forschung steht. Ja, sie muß sich dessen bewußt bleiben, daß dieses Problem der „Objektivität ästhetischen Erkenntnis" ganz besonders der Umstand schwierig macht, daß ästhetisches Erleben in viel höherem Maße, als etwa historisches Verstehen eine rein persönliche Sache ist. In dem Maße aber als dies so ist, scheint die Allgemeingültigkeit dieser Erkenntnis nur durch einen erheblichen Verzicht auf ihre feinere Ausgestaltung erreichbar; in jedem Falle aber die genaue Rechenschaft darüber, von welchem Gesichtspunkt aus die Analyse des Kunstwerks vorgenommen wird, eine methodische Grundbedingung.

Die folgende Untersuchung über den ästhetischen Formbegriff sucht den letzten Beziehungspunkt aller Analysen bloßzulegen. Die später folgende Einzelanalyse von Goethes „Werther" beschränkt sich dagegen auf den Nachweis der in diesem Kunstwerke ineinander geflochtenen Grundformen der ästhetischen Auffassung der menschlichen Rede, wie sie in den vorhergehenden Abschnitt genauer beschrieben werden. Diese Beschränkung bietet die Möglichkeit den Kreis allgemeingültiger Wirkungsfaktoren, eben weil sie an den allgemeinsten Grundzügen der Auffassungsform orientiert werden — einigermaßen sicher und einwandsfrei zu bestimmen.

Zweiter Abschnitt.

Über den ästhetischen Formbegriff.

Vorbemerkung.

Es gehört mit zu den großen Übelständen in der Ästhetik, daß keine ihrer Darlegungen ohne das Wort „Form" auskommen kann. Zumal die auf Kausalerklärung gerichteten Bemühungen sehen sich alsbald in die Zwangslage versetzt, diesen Begriff herbeizuziehen. Denn wird nach den „Ursachen" des ästhetischen Genusses geforscht, so teilt sich alsbald das an sich Einheitliche, welches man das Kunstwerk zu nennen pflegt, unter verschiedene Kategorien, die, einem vorwissenschaftlichen Stadium der Reflexion über Kunst und Kunstwerke entstammend, sich den ersten Versuchen einer

Sonderung und Systematisierung der in der Einheit des Kunstwerks gebotenen Vielheit der Elemente nur zu willig darbieten. So redet man von der Form, dem Gehalt, dem Stoff, den Motiven, der Fabel, dem Material des Kunstwerks, und indem ein jedes dieser Worte zu einem jeden bald in Zusammenhang bald in Gegensatz gebracht wird, ergibt sich eine Vielheit der Bedeutungen, die in der Fülle erzeugter Missverständnisse als ein wahres Gestrüpp die freie Bahn der Erforschung und Darlegung der geltenden Zusammenhänge behindert. Ganz besonders hat die Kontroverse der „Formalisten“ und der „Gehaltsästhetiker“, die die Ästhetik, zumal die deutsche, wie ein böses Schicksal zu beherrschen schien, die Vieldeutigkeit des Formbegriffs in der Ästhetik gesteigert. Dabei pflegt die Stellungnahme in diesem Streit mit einer Art persönlichen Eintretens für die verfochtene Meinung verbunden zu sein, die eine ruhige Klärung der mit dem Formbegriff gegebenen Probleme einigermaßen erschwert. Im deutlichen Bewußtsein dieser Schwierigkeiten hätten wir daher um dieses Wort am liebsten einen weiten Bogen gemacht. gehörte es nicht zu den notwendigen Vorbegriffen unserer Untersuchung. Wir wollen sehen, ohne allzugroße Ausführlichkeit den Formbegriff zu bestimmen, geben uns freilich nicht der Hoffnung hin, in dem Wenigen, was wir zu sagen haben, das Problem zu erschöpfen. Vielleicht genügt es Mißverständnissen vorzubeugen.

Der in künstlerischen Dingen verwendete Formbegriff — und nur um ihn handelt es sich — orientiert sich vornehmlich nach drei Seiten. Eine Klärung läßt sich am besten erreichen, wenn man ihn in diesen Beziehungen verfolgt. Was man mit dem Wort in der Ästhetik so ungefähr zu bezeichnen pflegt, ist ja bekannt. Es dient zum Hinweis auf das, was an dem Kunstwerk irgendwie an dem Sinnlichen haftet, aber eigentlich nicht durch die Sinne erfaßt wird und doch ebenso wie dieses an der Oberfläche und Außenseite des Ganzen zu finden ist. Allen Formbegriffen — dies möge zur Vermeidung von Mißverständnissen vorweg bemerkt werden — ist diese Verwendung eigentümlich. Jeder von ihnen — wie er auch des Näheren zu bestimmen sei — hat sozusagen die Funktion ein Äußeres, an der Oberfläche Gegebenes einem Inneren gegenüberzustellen. Was nun freilich als Außen und Innen zu gelten habe, wechselt je nach dem Standpunkt der Betrachtung, so daß je nach der gestellten Frage ein und dasselbe Element des künstlerischen Ganzen bald zur Außen-, bald zur Innenseite zu rechnen ist, wie eben die Zerlegung des an sich Einheitlichen geschieht. Die

Bedeutung des Wortes ist aber je nach dem Begriff, zu dem es in Gegensatz gebracht wird, eine toto coelo, verschiedene.

Wir versuchen im folgenden den Formbegriff in den Begriffspaaren „Form und Gehalt“ (Inhalt) „Form und Stoff“ (Sujet, Vorwurf) und „Form und Material“ auf Grund der Ergebnisse der Phänomenologie des ästhetischen Erlebens zu bestimmen, um schließlich den in der speziellen Ästhetik allein möglichen Formbegriff daraus zu entwickeln. Wir fragen: Was kann, ohne aus dem Bereich des Ästhetischen herauszutreten, die Rede von der Form eines Kunstwerks in diesen drei Entgegensetzungen zu Gehalt, Stoff, Materal, besagen. Wir untersuchen, kurz gesagt, Relationen auf ihren logischen Gehalt und übertragen eine in der neueren Erkenntnis-Phänomenologie von E. Husserl ausgebildete Methode der Behandlung logischer Probleme auf das ästhetische Gebiet.

Erstes Kapitel.

Form und Inhalt (Gehalt).

Die neuere Ästhetik, soweit sie ihre Probleme an der Psychologie geklärt hat, ist sich darüber einig, daß die Beziehung zwischen Form und Inhalt (oder Gehalt) eine symbolische Relation sei, genauer die symbolische Relation der Einfühlung.[1]) Diese Auffassung erscheint als die nach dem heutigen Stande der psychologischen Forschung angemessenste Kennzeichnung jener ästhetischen Grunderkenntnis, die Schiller zu Beginn der idealistischen deutschen Philosophie in dem 15. Brief über die „Ästhetische Erziehung“ in folgende Worte faßt: „Ein Marmorblock, obgleich er leblos ist und bleibt, kann darum nichtsdestoweniger lebende Gestalt durch den Architekt und Bildhauer werden; ein Mensch, wie wohl er lebt und Gestalt hat, ist darum noch lange keine lebende Gestalt. Dazu gehört, daß seine Gestalt Leben und sein Leben Gestalt sei. Solange wir über seine Gestalt bloß denken, ist sie leblos, bloße Abstraktion; solange wir sein Leben bloß fühlen, ist es gestaltlos, bloße Impression. Nur indem seine Form in unsrer Empfindung lebt und sein Leben in unserm Verstande sich formt, ist er lebende Gestalt, und dies wird überall der Fall sein, wo wir ihn als schön beurteilen.“ Das an eine Gestalt oder überhaupt an ein sinnlich Wahrgenommenes oder Wahrnehmbares gebundene Leben verdankt dieses Dasein, so sagt

[1]) Lipps, Archiv f. Ps. IV S. 466. Ästhetik I u. II.

die Psychologie, der Einfühlung. Die psychologisch-ästhetische Forschung der letzten Jahrzehnte von VISCHER und LOTZE bis zu den neuesten Arbeiten von LIPPS hat zur Ausführung und Begründung dieser Ansicht ein reiches Material zutage gefördert. Darauf sei hier verwiesen.

Wichtig aber für die Bestimmung des Formbegriffs ist das Verhältnis dieser Auffassung zu einer früheren von FECHNER vertretenen. Nach ihr wird, wie es KÜLPE präzisiert hat, „das ästhetische Gefallen von zwei Faktoren, einem direkten und einem assoziativen Faktor, abhängig gemacht. Der Genuß eines Kunstwerks wird damit zu einer Funktion zweier Variablen, der äußeren durch die sinnfälligen Eigenschaften bestimmten Erscheinung und alles dessen, was unsere Erfahrung, unsere Einbildungskraft geschäftig hinzubringt. Sonach kann von einer Vorstellung eine doppelte ästhetische Wirkung ausgehen, eine unmittelbare und eine mittelbare.“ [1]) Aber selbst mit den sehr wertvollen Einschränkungen, die KÜLPE dem Begriff des assoziativen Faktor in dem oben erwähnten Aufsatz beigibt, ist diese Auffassung des Verhältnisses von Form und Gehalt als einer assoziativen Verbindung nicht haltbar. Es ist hier nicht der Ort, sie in ihr Für und Wider zu verfolgen. KÜLPE selbst hat sie wieder aufgegeben.[2]) Uns interessiert aber die Konsequenz dieser Anschauung für den Formbegriff. Nach ihr lassen sich Form und Inhalt als selbständige Einheiten mit selbständigen ästhetischen Wirkungen auffassen. Es entwickelt sich der Begriff einer von dem Inhalt unabhängigen Form des Kunstwerks, zu der ein seelischer Inhalt als ein assoziativ Herbeigetragenes nur hinzukommt. Die theoretische Voraussetzung für den alten Streit, ob die künstlerische Wirkung in der Form liege oder im Inhalt, scheint damit gegeben.

Der Formbegriff, der sich aus der Auffassung von Form und Inhalt als Glieder einer Einfühlungsrelation entwickelt, läßt eine solche Verselbständigung nicht zu. Für sie gibt es im Reich des Ästhetischen keinen Inhalt ohne Form und keine Form ohne Inhalt. Weshalb denn auch der Streit der Formalisten und Gehaltsästhetiker — wenigstens in der alten Weise — von vornherein hinfällig wird.

[1]) KÜLPE, „Über dem assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks.“ Vierteljahrsschrift für wiss. Philos. XXIII S. 149.

[2]) Vgl. Gött. Gel. Anz. 1902.

In allen Formen also liegt ein Leben, eine bestimmte Beseelung und zwar so unmittelbar, daß in „einem einzigen ungeteilten psychischen Akt“ [1]) Form und Inhalt erfaßt werden. Das Kunstwerk ist nach dieser Auffassung ein schlechthin einheitliches Gebilde. Erst unser Denken sondert zur gedanklichen Bewältigung das Einheitliche in eine Zweiheit und betrachtet es als eine Verbindung, oder Verschmelzung beider. Der Fehler liegt nun nicht in dieser gedanklichen Sonderung — die ist ein Notbehelf — sondern in der Annahme, es sei dies Verbundensein der unterschiedenen Faktoren wirklich einer Bindung zu verdanken, die unser Intellekt mit Elementen vollzieht, die ihm erst selbständig geboten werden. In Wahrheit aber ist doch im ästhetischen Genuß von einer solchen verknüpfenden Tätigkeit bereitliegender seelischer Elemente an ein Sinnliches nichts zu verspüren. Es handelt sich vielmehr gerade um die Entstehung dieser Elemente nicht vor, sondern in der eigentümlichen sinnlich-seelischen Einheit, als welche uns das Kunstwerk im eigenen Erleben gegenständlich wird. Man braucht doch nur zu fragen, wie und wo denn dieses Seelische als ein selbständiges Element uns bereits gegeben sei, um in der Verlegenheit, welche die Antwort bereitet, einen Hinweis zu finden, daß es sich nicht um eine Verbindung getrennt vorkommender Elemente, sondern um die nachträgliche Sonderung eines an sich Ungeteilten handelt. Die Assoziation, auf welcher die FECHNERsche Unterscheidung des assoziativen und direkten Faktors beruht, versagt bei der angemessenen Beschreibung dieser eigentümlichen Einheit des Kunstwerks. So hat die Psychologie, indem sie der Assoziation lediglich die Aufgabe des Herbeischaffens des psychischen Materials übertrug, an ihre Stelle den Akt einer symbolischen Auffassung gesetzt. [2]) Er besagt, daß gleichzeitig mit einem, wie immer beschaffenen Akt der Gegenstandsauffassung ein weiterer im Bewußtsein gegeben sei, der diesen Gegenstand als Symbol für ein anderes, nicht in gleicher

---

[1]) LIPPS, Archiv f. d. Ges. Ps. IV S. 467.

[2]) Zur Vermeidung übelster Mißverständnisse sei vorweg bemerkt, daß dieser Symbolbegriff der Einfühlung nichts gemein hat mit dem, was die populäre Begriffsbildung unter Symbol versteht, wenn sie sagt, der Heiligenschein oder die Regimentsfahne sei ein „Symbol“ für dies oder jenes. Symbol — ästhetisch gesprochen — ist nur, was ein inneres Leben im Sinne SCHILLERS ausdrückt; man hat zu unterscheiden: Einfühlungssymbole — die ästhetisch allein geltenden — und Bedeutungssymbole, an denen unser tägliches Leben überreich ist. Vgl. weiter unten S. 32f. u. LIPPS, Ästhetik II S. 90.

Weise Gegebenes auffaßt. Das Symbolisierte ist nun das Ziel der vielfach verwobenen Akte. Es ist in dieser eigentümlichen, nicht näher zu beschreibenden, aber im Eigenerleben unmittelbar aufweisbaren Weise an den Wahrnehmungsgegenstand — zumeist ein Sinnliches oder in Sinnlichem Fundiertes — gebunden, so daß sich beide zu einer geheimnisvollen, unauflösbaren Einheit verschmolzen darbieten — eben als genossenes Kunstwerk, als der ästhetische Gegenstand. Dieser erschöpft sich in dem Ineinander von Form und Inhalt und weist alles von sich ab, was nur assoziativ an ihn herangetragen wird, ohne von dem Akt dieser symbolischen Auffassung erfaßt zu werden.

Aus dieser durch die neuere Psychologie aufgedeckten Struktur des ästhetischen Gegenstandes erwächst nun also der Begriff einer symbolischen Form als Resultat der unmittelbaren Zerlegung eines an sich Einheitlichen in die für unser Erkennen notwendige Zweiheit. Etwas ist Form, heißt demnach, daß es Symbol ist für ein nicht in gleicher Weise Gegenwärtiges. Und ergibt sich weiterhin, daß zu dem Gehalt des Kunstwerks nur gehört, was symbolisiert wird im Sinne des Eingefühlten, so gehört zur Form nur, was symbolisiert. Mögen also in dem Kunstwerk die Elemente noch anders zueinander in Beziehung gesetzt werden können — was sie letzten Endes zu der Einheit des Kunstwerks zusammennimmt, ist die alles durchdringende symbolische Einfühlungsrelation von Form und Inhalt. Demnach ist nichts an sich Form oder Inhalt. Es gehört vielmehr eine besondere Weise der Auffassung dazu, ein Gegebenes als Symbol für ein anderes zu nehmen. Form und Inhalt bedingen sich so, daß eines nur in Bezug auf ein anderes Form oder Inhalt sein kann. Damit ist die aus der Fechnerschen Formulierung ableitbare, besondere und selbständige Wirkung der Form neben dem Inhalt abgewiesen.

Nichts freilich hindert, Fechners direkte Faktoren, das sinnliche Material, in welchem die Symbole zumeist fundiert sind, irgendwie zusammenzufassen und in dieser besonderen Ordnung eine Formung zu erkennen. Nur hat ein daraus entwickelter Formbegriff mit dem symbolischen der Ästhetik zunächst nichts gemein. Er berührt sich mit ihm, weil diese Form in dem gleichen Material fundiert ist. Im übrigen aber meinen beide Begriffe ein Verschiedenes, denn wie viel Formen auch durch Zusammenordnung und Vereinheitlichung verschiedener Daten entstehen mögen, werden sie nicht zugleich als

Symbole für ein in ihnen gegebenes „Leben“ erfaßt, so haben sie mit dem symbolischen Formbegriff der Einfühlungsrelation nichts gemein. Andrerseits findet, wenn gegebene Sinnesdaten als Symbole genommen werden, immerhin eine Zusammenordnung und Vereinheitlichung statt und daraus erklärt sich wohl diese eigentümliche Übertragung des sonst anders bestimmten allgemeinen Formbegriffs auf den Symbolzusammenhang. Soll er nun aber in ästhetischen Untersuchungen Verwendung finden, so muß dieser Symbolcharakter und zwar im Sinnne der Einfühlung für ihn wesensbestimmend sein. Nicht das Zusammengefaßtwerden, sondern das Symbolisieren, das Ausdrücken eines „Lebens“, macht hier aus den Sinnesdaten eine Form.

Wie geschieht denn im übrigen dieses Zusammenfassen der Sinnesdaten in dem ästhetischen Erleben? Wenn Farben und Linien gegeben sind oder Töne oder Wortfolgen und nun diese Mannigfaltigkeit zu einer Einheit zusammengenommen wird, so handelt es sich doch im ästhetischen Genuß nicht um eine beliebige Einheit, sondern lediglich um die des Kunstwerks. Das Vereinheitlichende liegt aber, wie es scheint, nicht in einer irgend woher orientierten Zusammenordnung, sondern in dem aus Sinnlichem und Seelischem bestehenden, einzigartigen und begriffsfremden Wesen des künstlerischen Ganzen. Das Sinnliche aber als eine gegebene Vielheit trägt diese Einheitlichkeit nicht in sich selbst. Sie muß irgendwie hineingelegt werden. Sie kann nur in dem Inhalt, dem Symbolisierten, zu suchen sein. Und mag nun für dessen Zustandekommen in dem Erlebenden noch so viel geschehen, was als eine Verknüpfung, Ordnung und Vereinheitlichung nach bestimmten, der Analyse der ästhetischen Apperzeption zu entnehmenden Regeln anzusehen ist, die letzte Instanz dieser Einheit bildet allemal das hinter dem Sinnlichen durch Akte symbolischer Auffassung erfaßte, eigentümliche Leben des Kunstwerks, jenes Unfaßbare, für den Verstand, wie GOETHE sagt, Incommensurable.

So scheinen denn hier Form und Inhalt zuguterletzt ihr Rollen zu tauschen: was eine Mannigfaltigkeit vereinheitlicht, wird gemeinhin bezeichnet als seine Form. Im Akte der ästhetischen Symbolauffassung übernimmt diese Funktion der Inhalt. Denn nur soweit das Material vom Leben erfüllt ist, besitzt es eine künstlerisch in Betracht kommende Einheit. Und wenn es sonst der Form eigentümlich ist, verschiedene Inhalte in sich aufnehmen zu können, so daß man sie als das Gleichbleibende von dem Wechsel der Inhalte

scheidet, ist das mit dem symbolischen Formbegriff der Einfühlung Gemeinte ein schlechthin Einmaliges, nur für ein Bestimmtes als Form Geltendes. Warum nun ein solcher Symbolzusammenhang überhaupt als Form bezeichnet wird, ist ein Problem, das uns hier weiter nicht zu beschäftigen braucht. Genug, daß der Sprachgebrauch gilt. Er erklärt sich wohl aus der zusammenfassenden Tätigkeit, die mit der Symbolauffassung verquickt ist, und der damit ermöglichten Kreuzung dieses Formbegriffs mit denen, die sich aus der Entgegensetzung von Form und Stoff und Form und Material ergeben.

Damit ist wohl die Eigenart des symbolischen Formbegriffs genügend gekennzeichnet. Er wird aus dem Wesen des ästhetischen Gegenstandes, wie ihn Schiller als lebende Gestalt gekennzeichnet und die neuere Psychologie mit dem Begriff der Einfühlung beschrieben hat, abgeleitet. Er besitzt zunächst nur für ihn Geltung und Wert. Er ist aber auch für die Bestimmung des künstlerischen Gegenstandes von Bedeutung. Müssen sich doch im künstlerischen Gegenstand, wenn anders er das ist, was er sein soll, nämlich der Bedingungskomplex für ein ästhetisches Erleben, die Anweisungen für die symbolische Auffassung finden! Indessen ist die nähere Charakteristik dieser Beziehung erst möglich, wenn der Formbegriff nach seinen anderen Entgegensetzungen dem Stoff und dem Material bestimmt ist, — Begriffen, die ihre Verwendung eigentlich erst bei den Analysen zu finden scheinen, die den künstlerischen Gegenstand betreffen; denn Fragen nach dem Material und dem Stoff liegen außerhalb des Interesses des einfach Genießenden. Sie bilden sich erst, wenn sich die Auffassung auf der Suche nach einer Kausalerklärung des jetzt und hier Genossenen, dem Problem der künstlerischen Gestaltung zuwendet.

Zweites Kapitel.

Form und Stoff (Gegenstand, Sujet).

Wenn verschiedene Künstler ein und denselben Stoff verschieden behandeln (man sagt dafür auch Vorwurf, Sujet, Gegenstand, Thema, Aufgabe), so heißt es in der Literaturgeschichte, es sei „derselbe Stoff" einmal als Roman oder Novelle, als Drama oder als Ballade, und in der Kunstgeschichte, er sei als Rundplastik, als Relief, als Fresko usw. behandelt. So erzählt Zschokke in seiner Selbstschau von einem „poetischen Wettkampf", der im Jahre 1802 in Bern

zwischen ihm, Heinrich Kleist und Ludwig Wieland stattgefunden habe. „In meinem Zimmer," so heißt es, „hing ein französischer Kupferstich, la cruche cassée. In den Figuren desselben glaubten wir ein trauriges Liebespärchen, eine keifende Mutter mit einem zerbrochenen Majolikakrug und einen großnasigen Richter zu erkennen. Für Wieland sollte dies Aufgabe zu einer Satyre, für Kleist zu einem Lustspiele, für mich zu einer Erzählung werden. — Kleists zerbrochener Krug hat den Preis davongetragen." Diesen Dichtern bot sich in dem Kupferstich der „Stoff", den sie verschieden bearbeiteten, und man hielt die Gleichheit der Bedingungen für den poetischen Wettkampf durch die Gleichheit des Vorwurfs, der „Aufgabe", für gewährleistet. Kleist hat außerdem in einer kurzen Vorrede zu seinem Lustspiel den auf dem Kupferstich dargestellten Vorgang — den „Stoff" — in Worte gefaßt.[1])

Uns interessiert nun Ursprung und Wesen des zugrunde liegenden Formbegriffs.

Der hier umschriebene Formbegriff ist nicht der symbolische der Einfühlung. Es können verschiedene Stoffe eine Form und ein Stoff verschiedene Formen annehmen. Damit ist gesagt, daß sich die Begriffspaare „Form und Stoff" und „Form und Inhalt" nicht decken. So wenig Form und Inhalt zu trennen sind und die Anschauung, als handle es sich um die Verknüpfung selbständig gegebener Einheiten, abgewiesen werden mußte, so natürlich werden Form und Stoff als nicht bloß unterscheidbare, sondern von vornherein gesonderte und nachträglich irgendwie zusammengeschlossene selbständige Einheiten gedacht. Dabei mag freilich eine flüchtige Betrachtung beide Begriffspaare zunächst vermengen. Die Form ist, wie auch der dem Stoff entgegengesetzte Formbegriff, näher zu bestimmen sei, jedenfalls wie im ersten Fall ein Außeres, an der „Oberfläche" Gegebenes. Der Stoff also, so geht der Gedanke weiter, ein Inneres, ein „in der Form Enthaltenes", also ebenfalls ein „Inhalt". Damit ist der äußerst verwirrenden Gleichsetzung von „Inhalt" und „Stoff" auf Grund des Enthaltenseins in der Form der Boden bereitet. Wurde nun, wie es die formalistische Ästhetik mit Vorliebe tat, der Dualismus von Form und Inhalt zum Prinzip erhoben, deutete man die für experimentelle Untersuchungen recht brauchbare Fechnersche Unterscheidung des direkten und assoziativen Faktors als psychologisch exakte Beschreibung des ästhetischen

[1]) Vgl. Kleists Werke, herausg. von Th. Zolling. Bd. II, Einleitung.

Gegenstandes, so stand einer heillosen Verwechslung von „Inhalt“ = Gehalt (Lebensgehalt) eines Kunstwerks und „Inhalt“ = Stoff nichts mehr im Wege. Wovon denn auch die Kontroverse der Formalisten und der Gehaltsästhetiker manches erbauliche Zeugnis enthält. Erst die Erkenntnis, daß es sich in der Beziehung von Form und Inhalt um die Einfühlungsrelation handelt, entzieht der Ästhetik die theoretische Grundlage dieser Verwechslung von Stoff und Inhalt. Aber was meint man nun eigentlich in der kunstgeschichtlichen und ästhetischen Begriffsbildung mit dem Stoff, wie wir ihn in Beispielen umschrieben haben? Der Sinn dieses Wortes ist nicht ohne weiteres deutlich und es bedarf einer weiteren Umschau.

Das Eigentümliche und Schwierige dieser Begriffsbestimmung liegt in der merkwürdigen Daseinsweise des Stoffes. Wie ist er im Kunstwerk gegeben?

Im ästhetischen Gegenstand, d. h. dem genossenen Kunstwerk, ist für ihn kein Platz. Mag auch im Kunstwerk von bestimmten, ästhetischer Erkenntnis dienenden Gesichtspunkten aus einiges als Stoff zusammengenommen werden können — wie man z. B. in der Poetik von der Fabel eines Dramas zu sprechen pflegt, wie Kleist in seiner Vorrede zum „Zerbrochenen Krug“ von einem, dem Lustspiel „zum Grunde liegenden historischen Faktum“ redet, — der ästhetisch Genießende weiß nichts von solcher Abgrenzung. Ihm sind Fragen nach der Verarbeitung des Stoffs gleichgültig. Er genießt. Und wenn er rückschauend betrachtet, was und wie er genossen hat, so scheidet er wohl zwischen Form und Inhalt, zwischen Sinnlichem und Seelischem des ästhetischen Gegenstandes, nicht aber zwischen dem Stoff und seiner künstlerichen Verarbeitung in einer „Form“. Dies setzt ein wesentlich anderes und bestimmteres Interesse voraus, als es einer einfach rückschauenden Betrachtung eignet. Es beginnt die Beurteilung. Es tritt an die Stelle der Frage: was war das Eigentümliche des jetzt und hier Genossenen, die in verschiedene Fragen auseinander zu legende: Wie kam dieses ästhetische Erlebnis bei Voraussetzung einer ästhetischen Apperzeption so und nicht anders zustande? Ob nun die Formulierung: wie hat der Künstler den Stoff behandelt, eine besonders glückliche sei, soll hier nicht diskutiert werden. Aber in jedem Falle zielt diese Frage auf den künstlerischen Gegenstand, auf das geschaffene Kunstwerk. Von hier aus gilt es Form und Stoff zueinander in Beziehung zu setzen. Zunächst vom Stoff.

Der Stoff ist in dem künstlerischen Gegenstand nicht in gleicher

Weise enthalten, wie das Material. Dieses nämlich bleibt in aller Formung das, was es ist. Töne bleiben Töne, Farben und Laute bleiben Farben und Laute und der Stein bleibt in seiner Qualität der Stein. Es handelt sich, so könnte man es vorläufig ausdrücken, beim Material lediglich um eine „Transfiguration", nicht um eine „Transsubstanziation". Wird ein Relief zertrümmert, so bleibt der Stein in seinen Stücken erhalten, doch wo ist der Stoff, das Sujet, das der Künstler behandelt hat? Liegt es auch zertrümmert am Boden? Diese Frage gibt keinen Sinn. Und doch hat es einen Sinn, zu sagen, daß die Künstler die Stoffe verarbeiten, daß die Maler der Renaissance biblische Stoffe bevorzugten, Schiller in seinen späteren Dramen historischen zuneigte und die Niederländer die ihren dem Leben entnahmen. Das Material ist freilich in dem künstlerischen Gegenstand nicht enthalten, wie ein Teil in einem Ganzen; denn der künstlerische Gegenstand „besteht" im strengen Wortsinn nicht aus Materialstücken, sondern aus Wirkungsfaktoren in Beziehung auf ein allgemeines ästhetisches Subjekt. Die Materialstücke sind nur Teile des „im Kunstwerk enthaltenen" einfachen Wahrnehmungsgegenstandes. Aber das Material fundiert diese Wirkungsfaktoren und gibt überhaupt die unserem Vorstellen notwendige Unterlage. Diese Funktion, Steinen, Worten, Tönen gemeinsam, rechtfertigt allein ihre Gleichsetzung als Material, da doch Worte im übrigen nicht im gleichen Sinne „gegebene" Sinnesdaten sind wie Steine und Töne. Die Gleichheit der Funktion erlaubt es auch, weiter keinen Unterschied zwischen empfundenen, wahrgenommenen oder in der Erinnerung vergegenwärtigten Sinnesdaten zu machen, denn wenn ich mich an ein Kunstwerk auch nur erinnere, so ist es in dem gleichfalls erinnerungsmäßig gegenwärtigen Material, welches ehemals wahrnehmungsmäßig gegeben war, ebenso fundiert, wie das sonst wahrgenommene Kunstwerk. Das Material ist demnach, wie immer auch ein Kunstwerk gegeben sein mag, als das Fundierende ein integrierendes Moment am künstlerischen Gegenstand, denn ohne diese Fundierung können wir des Gegenstandes in keiner Weise habhaft werden.

Diese Bestimmung trifft nun nicht zu für den Stoff als Sujet, Vorwurf, Gegenstand. Es gibt Künste, in denen von Stoff in diesem Sinne überhaupt nicht die Rede ist. Man kann bei dem reinen Musiker und bei dem Architekten nicht sagen, woher sie denn ihre „Stoffe" nehmen und doch ist auch in ihren Werken mit einem

Sinnlich-Wahrnehmbaren ein Leben, ein seelischer Inhalt gegeben. Der Stoff ist demnach kein notwendiges Moment an dem künstlerischen Gegenstand: Eine besondere Klasse — eben die rein musikalischen und architektonischen Gegenstände — zeigt den seelischen Gehalt unmittelbar an das sinnliche Material und seinen Zusammenhang gebunden. Der Stoff erscheint demnach als ein besonderes Mittelglied oder noch besser Bindeglied zwischen dem Material und dem Gehalt, dem Alleräußersten und Allerinnersten.

Wir suchen dies nun näher zu bestimmen. Musik, Architektur sind die „der Welt der Dinge" abgewandten Künste. In ihren ästhetischen Gegenständen haben „Vorstellungen von Dingen" keinen Raum und die subtilste Verfeinerung des seelischen Gehaltes geschieht ohne deren Hilfe. Anders in der Plastik, Malerei und der Dichtkunst. Hier scheint der seelische Gehalt erst auf dem Umwege über die „Dinge" zu uns zu gelangen. Das sinnliche Material gibt den seelischen Gehalt sozusagen nicht von selbst, er erweckt in uns „Vorstellungen". So tun es auf ihre Art die Lautkörper der Worte, so auch Formen und Farben. Diese Vorstellungen scheinen für das Seelische eine Art Vehikel zu sein. Und diese Eigenart ist bedeutsam. Sie war für die aristotelische Poetik bestimmend, die Kunst überhaupt als ein Nachahmen und Nachbilden der Außenwelt in den verschiedenen Mitteln solcher „Nachahmung" zu charakterisieren, und liegt auch jetzt noch häufig genug einer Scheidung von darstellenden Künsten und Stimmungkünsten zugrunde. Was nun als ein „Dingliches" als „Vorstellungen" seine vorläufige Bezeichnung gefunden hat und als ein Bindeglied zwischen Material und seelischen Gehalt anzusehen ist, scheint offenbar der Stoff zu sein, der im Kunstwerk „verarbeitet" ist. Er ist als der dingliche Träger der seelischen Inhalte anzusehen, und es ergeben sich die Fragen: 1. Was ist es, was hier allgemein als Dingliches umschrieben wurde? 2. Wie ist der Stoff der Träger des seelischen Inhalts?

Das Dingliche ist hier in einem erweiterten Sinne zu fassen. Es begreift sowohl Mensch als Tier in sich, auch Geister und jede Art von Beseeltem und Unbeseeltem. Ding soll hier nur soviel besagen, daß es sich um Einheiten handelt, deren Typus das durch den Zusammenhang der Erfahrung und eine bestimmte Weise der Auffassung gewordene „Ding" bildet, Einheiten also, die über das jeweils von ihnen wirklich im Bewußtsein gegebene hinausgehen und eine Existenz über der Einzelerscheinung in Anspruch nehmen.

Es sind also Einheiten, die sich als das Korrelat analoger Akte darstellen, wie wir sie erleben, wenn wir auf Dinge im eigentlichen Sinne gerichtet sind und doch nur eine ihrer Erscheinungen wahrhaft gegenwärtig ist. So liegt ihre Charakteristik durchaus im Phänomenologischen. Und es wäre besser, das Wort „Dinge" zu vermeiden und ein anderes an seine Stelle zu setzen. Was gemeint ist, ist dies: Worte haben Bedeutungen, ein menschenähnlich geformter Steinblock bedeutet eine Menschenform, eine gemalte Ansicht eines Hauses bedeutet ein Haus. So können Daten als Zeichen aufgefaßt werden und was sie im strengen Wortsinn „bedeuten", hat hier als ein Dingliches seine vorläufige Bezeichnung gefunden. Das Gemeinsame ist, daß das Bedeutete nicht gegenwärtig ist, vielmehr in besonderen, bedeutungverleihenden Akten, einer besonderen Gattung der symbolischen, erfaßt werden muß. In der Musik höre ich Töne und finde in ihnen und ihren Zusammenfügungen ein Leben, in der Architektur sehe ich Formen und finde in ihnen und ihren Systemen ein Leben, in der Dichtkunst höre ich Lautkomplexe, erfasse ihre Bedeutungen und finde erst in dieser Einheit ein Leben, in der Malerei und Plastik „sehe" ich Farbenkomplexe und Umrisse, erfasse sie als Abbilder von „Dingen" und finde in dieser Einheit erst ein Leben. Das Fehlen dieser bedeutungverleihenden Akte im ästhetischen Genuß bei Musik und Architektur ist die phänomenologisch gewendete Charakteristik ihrer Stofflosigkeit.

Der Stoff nun, wie ihn die Ästhetik versteht, ist zumeist ein Zusammenhang solcher „Dinge": Menschen und Menschenschicksale, Vorfälle und Ereignisse persönlichen oder geschichtlichen Lebens, oder auch nur ein Zusammensein empirischer Dinge. Wir betrachten einen verwickelteren Fall. Der Stoff des Dramatikers ist beispielsweise ein „großes Konvolut von allerhand historischem Material".[1]) Als solches besitzt es meistens eine Form: Der Historiker hat die notwendigsten Verknüpfungen daran bereits vollzogen und was der Dichter hier als Stoff verarbeitet, ist zumeist doch nicht bloßer Stoff, sondern bereits ein Geformtes. Und selbst, wenn man diese historische Formung als eine dem Dichter gleichgültige nicht gelten läßt — auch dann hat das Material schon seine Form. Und zwar in doppelter Hinsicht. Es kann nur als eine Aufeinanderfolge, als ein irgendwie Geordnetes aufgefaßt werden und muß in einem

[1]) Vischer, Das Schöne und die Kunst S. 63.

anderen — seien es Vorstellungen oder Begriffe oder sonst einem repräsentativ Fungierendem — gegeben sein. Von jener primären Ordnung des Stoffes wollen wir hier nicht weiter sprechen. Man kann sie von anderem Gesichtspunkt aus in den Begriff des historischen Stoffes hineinnehmen, wenn nämlich die Aufeinanderfolge der Begebenheiten den Stoff als einen besonderen individuell bestimmten erst herausstellt.[1])

Von dem Gegebensein in einem anderen, der notwendigen Repräsentation, gilt in jedem Fall, daß es als ein Wechselndes, Veränderliches von dem historischen Stoff geschieden werden muß. Wie aber ist dies anders als durch Abstraktion möglich? Es können die Repräsentanten geändert, aber es kann nicht auf sie verzichtet werden. Unser Denken bedarf dieser Vermittler zwischen sich und den Gegenständen. Der strenge Begriff des Stoffes, auch des historischen, ist demnach eine Abstraktion, eine der gedanklichen Verarbeitung der Wirklichkeiten notwendige und als solche auch eine Kategorie der Geisteswissenschaften überhaupt. — Ob nun freilich Literatur- und Kunstgeschichte diesen Stoffbegriff in seiner Reinheit festhält, ist eine Frage, die hier nicht zur Diskussion steht. Sie dürfte aber, wenn sie von „demselben" Stoff in verschiedenen Formen redet, füglich nicht über die hier gezogene Grenze hinausgehen und etwa eine vom Dichter verwendete besondere Überlieferung historischer Tatsachen als den Stoff ansehen, der in verschiedenen Formen bearbeitet wird. Was hier als Stoff „derselbe" bleibt, ist das eben von uns Bestimmte, was sich ändert, ist der Zusammenhang der Repräsentanten und gehört zur „Form". Und bei ihr wird es nun freilich die Regel sein, daß sie starker Änderungen bedarf. Jetzt geschieht die Umformung des Stoffes die man als Bereicherung, Vertiefung, Erhöhung von dem Dichter fordert und die die Literaturgeschichte durch Vergleichung des Kunstwerks mit den historischen Quellen im einzelnen festzustellen sucht. Der Stoff entfaltet sich zu neuen Formen und dies in doppelter Hinsicht: es ändert sich der Zeichenzusammenhang und es ändert sich innerhalb jener durch die dem historischen Stoff innewohnende primäre Ordnung gezogenen Grenzen die Anordnung seiner einzelnen Teile, der Glieder der Begebenheit. Wonach aber bestimmt sich nun letzten Endes diese Umgestaltung? Offenbar wird Richtung und Maß derselben nach der dem Stoff im künst-

---

[1]) Vgl. Simmel, Probleme der Geschichtsphilosophie 2. Aufl. S. 74 f.

lerischen Ganzen erwachsenden Aufgabe, Träger eines seelischen Inhalts zu sein, bemessen. Und so sind wir zur Beantwortung der zweiten Frage genötigt: Was heißt es, der Stoff sei Träger eines seelischen Inhalts? Welche Relation ist damit gegeben?

Diese Beziehung hat nichts zu tun mit der von Träger und Merkmale. Der seelische Gehalt, der in einem Stoff zu liegen scheint, ist nicht ein Merkmal des Stoffes, denn der Stoff wird durch den Gehalt nicht näher bestimmt oder vervollständigt wie ein Ton durch das Merkmal der Tonhöhe.[1]) Es liegt vielmehr in dem Stoff ein eigenes Leben, so wie im Symbol das Symbolisierte liegt. „Der Stoff, als Süjet genommen", so heißt es bei VISCHER,[2]) „bringt ja einen Inhalt mit sich. Wir finden in dem äußerlich Gegebenen, Faktischen einen Sinn, wirksame Ideen, Kräfte, einen Lebensgehalt. Die Geschichte von „Egmont" ist mit ihren Ereignissen der Gegenstand, das Süjet von GOETHES Drama. Ihre innere Bedeutung bilden aber die freien Regungen einer Nation gegen Despotismus". Alles dies nun „liegt" in dem Stoff — wenn wir es darin sehen, d. h. wenn sich in die Auffassungsakte, weitere symbolische Akte und zwar solche der Einfühlung einbauen.

Der Stoff ist demnach Träger eines Lebensgehaltes, wenn er als Einfühlungssymbol aufgefaßt wird. Und die Entscheidung des Künstlers, welche Form dem Stoff angemessen, Erwägungen, ob er als Epos oder Drama, als Tragödie oder Schauspiel zu behandeln sei, richten sich letzten Endes nicht nach dem Stoff an sich, sondern nach dem in ihm liegenden, d. h. in ihn eingefühlten Lebensgehalt. Einen Stoff daraufhin ansehen, heißt die in ihm schlummernden, künstlerischen Motive herausfühlen. In diesem Sinne schreibt GOETHE an SCHILLER [3]), daß er einige tragische und epische Gegenstände zu motivieren versuche und indem Auswahl, Bereicherung und Beschränkung des Stoffes von seiner Motivierung abhängt, meint GOETHE, daß der Stoff „nur durch Motive zur inneren Organisation komme."

Ein Lebensgefühl also ist es, das in seiner Breite und Tiefe, den Künstler zur Gestaltung drängt. Aber es ist kein willkürlich in den Stoff Hineingetragenes, keine beliebige der Gunst oder Ungunst des Augenblicks zu verdankende Interpretation, es wird ebensosehr von der besonderen Natur des Stoffes als der Persönlichkeit

---

[1]) LIPPS, Leitfaden d. Ps. 2. A. S. 149.

[2]) VISCHER, Das Schöne und die Kunst S. 68.

[3]) GOETHE, Briefwechsel No. 392 vom 23. XII. 1797, No. 367 vom 14. X. 1797.

des Künsters bestimmt. Und es gehört mit zum Wesentlichsten einer Produktion — weil an ihrem Anfang gelegen und Fortgang und Ergebnis entscheidend beeinflussend —, daß die symbolische Auffassung des Stoffes, das Einfühlen, nicht dem Zufall und der Laune überantwortet und so von vornherein künstlerisches Miterleben mehr oder minder zu einer momentanen Stimmungsangelegenheit gemacht werde, sondern daß aus großen, allgemeinen, wenn auch zeitlich ganz gewiß begrenzten und vielfach bedingten Lebenszusammenhängen und Gefühlswelten heraus diesen Beziehungen zwischen Symbol und Symbolisierten, zwischen Stoff und Inhalt allgemeine Geltung und dauernde Bedeutung verliehen werde.

Die Gesichtspunkte freilich, nach denen dies geschieht, die verwickelten seelischen Prozesse, die wir vorauszusetzen haben, die Maßstäbe der Beurteilung, entziehen sich zumeist begrifflicher Erkenntnis. Wir kommen meist über vage Allgemeinheiten in den Beziehungen des Symbols zu dem Symbolisiertem nicht hinaus. Wir haben wohl ein Gefühl davon, daß hier seelische Zusammenhänge besonderer Art wirksam sind, wir verstehen, daß Kraft und Bedeutung großer Künstler gerade darin liegt, diese Zusammenhänge zu erleben und zu gestalten, aber es fehlen uns bei der noch in den Anfängen steckenden Begriffsbildung einer dahin gerichteten Psychologie die Anhaltspunkte zu einer intimeren Analyse und so haben wir wohl allen Grund Worte wie Lebensgefühl, allgemeine Lebenszusammenhänge, u. a. m. vorderhand als tastende Versuche gelten zu lassen. Gerade in ihrer Unbestimmtheit sind diese Wendungen exakter als sogenannte präzise Ausdrücke.

Der Stoff als Träger seelischer Inhalte ordnet sich demnach dem Formbegriff unter, der aus der Einfühlung entwickelt wird. Damit scheint eine erste und wesentliche Bestimmung unseres Begriffspaares Form und Stoff gefunden zu sein: Der Stoff, so sahen wir, findet in gewissen Kunstgattungen keine Stelle. Wo wir ihn antreffen, hat er als ein Bindeglied zwischen dem Zusammenhang sinnlicher Daten und dem nur durch Einfühlung gegebenen Lebensgehalt die eigentümliche Funktion Vehikel oder Träger des Gehalts zu sein. Diese aber stellte sich als die bereits bekannte symbolische Einfühlungsrelation von „Form“ und „Inhalt“ heraus.

Dieser Begriff des Stoffes erweist sich in mancher Beziehung wertvoll. Es sei gestattet, im Vorbeigehen kurz darauf hinzuweisen, da es vielleicht zur Klärung und Belebung der einigermaßen abstrakten Deduktion etwas beiträgt.

Die Auffassung des Stoffes als Symbol eines in ihm gegebenen Lebens und die Ordnung und Deutung des Materials der Sinnesdaten als „Stoff" ist, wie wir bereits ausführten, nur zu einem Teil Sache des auffassenden Individuums. Als stilles Regulativ wirkt, zunächst bei der Deutung der Sinnesdaten zu dinglichen Einheiten, die Erfahrung und zwar auch dort, wo es sich um Gebilde handelt, die ihr nicht selbst entstammen, sondern nur aus ihren Elementen frei entwickelt sind. Und dieser Zwang wirkt weiter. Auch die Beseelung des Stoffes ist einigermaßen bestimmt. Sie ist nicht Geschmacksache des Poeten und geschieht desgleichen bei dem Genießenden aus inneren Notwendigkeiten, aus dem gesamten Lebenszusammenhang, der sich in ihm ohne Absicht und Ziel im Laufe des Lebens bildet. Hier offenbart es sich, inwieweit der Künstler aus dem großen allgemeinen Lebenszusammenhang seiner Zeit oder nur aus dem beschränkten Kreise abgeschlossener Zirkel bildet und bilden darf. Die Bedeutung der Kultur als einer innerhalb der Gesellschaft unbewußt gebildeten, geistigen Konvention, welche Künstler und Publikum trägt und den einzelnen über sich und seine Mittel erhebt und steigert, wird hier offenbar. Soweit sich dieser Zwang in der Beseelung des Stoffes geltend macht — mag er nun in der psychischen Gesetzmäßigkeit überhaupt oder in besonderen geschichtlich gewordenen Zusammenhängen bedingt sein — scheint eine Grenze gezogen, innerhalb derer es der Persönlichkeit des einzelnen überlassen bleibt, sein besonderes, persönlich gefärbtes, ästhetisches Erlebnis und seinen persönlichen, ästhetischen Gegenstand aufzubauen. So scheint es der Stoff zu erleichtern, den ästhetischen Gegenstand, das was man mit dem genossenen Kunstwerk meint, wenn man von „dem Faust" spricht, in seiner überpersönlichen Geltung zu erfassen. Literarhistorische Untersuchungen versuchen, die „Handlung" in einer Dichtung klar herauszusondern, und gewinnen daraus Anhaltspunkte für eine Verdeutlichung des Gefühlsgehaltes, des letzten Endes Symbolisierten. Aber es wäre verfehlt, die Möglichkeit einer überpersönlichen Geltung nur aus dem Stoff abzuleiten und gar eine Unterscheidung „objektiver" und „subjektiver" Künste danach zu vollziehen. Jede Kunst und jedes Kunstwerk ist objektiv oder subjektiv, je nach dem Sinn dieser vieldeutigen Worte. Die stofflosen Künste, Architektur und Musik, sind in anderem Betracht die objektivsten und die subjektivsten unter den Künsten — aber die Beseelung ist in beiden nicht Willkürsache des Individuums. Immerhin stecken in dem

Verhältnis des Stoffes zu den einzelnen Künsten und dem Charakter der Objektivität tiefe und noch ungelöste Probleme. NIETZSCHES tiefsinnige Unterscheidung apollinischer und dionysischer Kunst, ihre Orientierung an der Plastik einerseits und der Musik andererseits, ihre über die einzelnen Kunstgattungen hinaus in das dunkle Gebiet der psychologischen Beschreibung verschiedener Stile übergreifende Geltung, steht zu diesen die Bedeutung des Stoffes betreffenden Fragen in Beziehung. Und vielleicht ist es gestattet, in einigen Andeutungen das Aussichtsreiche dieses Gesichtspunktes zu zeigen.

Der Stoff als ein Dingliches verleiht dem betreffenden Kunstwerk einen eigentümlichen Charakter und die Dynamik der Dingvorstellungen bestimmt zu einem Teil den Stil des Kunstwerks Man spricht von einem musikalischen Stil in der Malerei und Plastik oder in der Lyrik — man denke an die Plastik RODINS, die Bilder von RENOIR, die Hymnen von NOVALIS. Man meint einen eigentümlichen Gesamtcharakter des ästhetischen Erlebnisses und läßt sich dieses Gefühl durch die billige Weisheit, es gäbe in der Welt des Sichtbaren kein Musikalisches, nicht rauben. Analysiert man den Tatbestand, so findet man, daß der ohne Absicht und Ziel entstandene Sprachgebrauch kein übler Psychologe war. In solchen Kunstwerken findet man eine eigentümliche Blässe der Dingvorstellung — „bei RODIN", so heißt es, „erkennt man kaum, was es eigentlich sein soll" — und erlebt doch, wenn die richtige Einstellung gefunden ist, den Akt der Beseelung in unverminderter Kraft und instinktartiger Sicherheit. Dies ist nun in der Tat eine Struktur des ästhetischen Gegenstandes, die in dem Zurücktreten des Dinglichen der Welt des Musikalischen näher steht, als etwa die klare, wie man sagt „epische" Gegenständlichkeit Polykletischer Gestalten. Und gälte es nun die eigentümliche Geltung des Dinglichen zu erklären, so käme man zu der Analyse der betreffenden künstlerischen Gegenstände und man spräche von der Behandlung des Materials, der Durchbildung menschlicher Formen in dem Stein u. a. m. So führt die Betrachtung unter diesem Gesichtspunkt die ästhetische Forschung bis in die feinsten Verzweigungen ihrer äußerst differenzierten Probleme. Sie ermöglicht eine Darstellung von Einsichten, die, ihres persönlichen Ursprungs wegen, oft nur als Eindrücke mitgeteilt, einer Systematisierung und Vergleichung mit anderen widerstanden. Je persönlicher aber das Material der Forschung ist, um so wichtiger erscheint es, die begriffliche

Sonderung klar und scharf durchzuführen. Nur so ist eine Grundlage fruchtbarer ästhetischer Diskussion zu schaffen.

Während also eine irrtümliche Grundauffassung des Verhältnisses von Sinnlichem und Seelischem eine verwirrende Gleichsetzung von Lebensgehalt und Stoff beförderte, bemerken wir nunmehr, daß eine auf dem Grund psychologischer Analyse gewonnene Bestimmung der Begriffe eine andere Gruppierung ergibt. Der Stoff, als ein notwendiger Hilfsbegriff in der Erkenntnis des künstlerischen Gegenstandes, umfaßt Elemente, die in den Bereich des symbolischen Formbegriffs der Einfühlung fallen und zu dem Inhalt des Kunstwerks in ausgesprochenem, klar erfaßten Gegensatz stehen. Wie bestimmt sich von hier aus seine Entgegensetzung: die Form?

Zunächst gilt auch für sie, was zur Unterscheidung von Inhalt und Stoff diente; da nach der Verwendung der Begriffe von Form und Stoff die Form als ein Bleibendes gedacht werden kann bei einem sich ändernden Stoff und umgekehrt, so haben wir es mit einer selbständigeren Einheit zu tun, als sie in dem Begriffspaar Form und Inhalt gedacht wird. Auch ist in bezug auf den hier behandelten Formbegriff ohne weiteres klar, daß er sich mit dem symbolischen Formbegriff der Einfühlung nicht deckt, denn seine Entgegensetzung, der Stoff, hat in ihm seine Stelle gefunden. Er ordnet sich also entweder ebenfalls dem symbolischen Formbegriff unter, so daß dieser das Begriffspaar Form und Stoff umspannt, oder aber er fällt überhaupt ganz außerhalb seiner Sphäre.

Hier ist nun vor allem darauf hinzuweisen, daß der den Stoff entgegengesetzte Formbegriff zwei verschiedene Bedeutungen[1]) in sich verbirgt, von denen jede ihr eigenes Recht besitzt und jede der anderen nichts hinzufügt und nichts wegnimmt. Ihre Verwechslung aber ist dem Umstand zuzuschreiben, daß sich die ästhetische Begriffsbildung mit der sich unmittelbar darbietenden Zerlegung einer Einheit in Form und ihr Entgegengesetztes begnügt und nun unter Form die verschiedensten Dinge begreift. Jeder dieser Formbegriffe steht zu dem Stoff in einer besonderen Beziehung. Es gilt, beide auseinanderzuhalten. Wir knüpfen an bereits Gesagtes an.

Jeder historische Stoff, so sagten wir S. 33, trägt eine gewisse Ordnung als ein konstituierendes, ihm durchaus wesentliches Moment

[1]) Herr Dr. Alois Fischer machte mich auf diese Eigentümlichkeit aufmerksam.

seiner Eigenart in sich. Diese Ordnung läßt sich nicht gut als Form dem Stoff entgegensetzen, weil der Stoff in jedem Falle erst durch diese gewissermaßen primäre Ordnung das ist, was er ist: eine Kette von Ereignissen, ein historischer Stoff. Es gibt in der Welt des Historischen nicht wie in der der Naturwissenschaften sogenannte letzte Elemente, deren wechselnde Bindung und Lösung, deren Zusammentreffen und Auseinanderstreben ein Ereignis formt, wie sich etwa in einer Salzlösung Salzkristalle bilden. Was die Geschichte als ein Letztes d. h. als bloßen Stoff anerkennt, hat als ein in der Zeit Bestimmtes bereits eine Ordnung und nur als so Geordnetes hat der Stoff historische Geltung. Darüber hinaus aber läßt sich nun freilich an jedem historischen Stoff eine Ordnung und Fügung der einzelnen Glieder einer Begebenheit oder einer Folge von solchen unterscheiden, die als ein innerhalb jener primären Ordnung Veränderliches, als ein „Äußeres", in jedem Sinne als Formung des Stoffes zu gelten hat. Sie ist ein Ziel der poetischen Gestaltung und die Goethesche „Organisation des Stoffes" erstreckt sich zu einem guten Teil auf diese Formung des Stoffes, wie sie im übrigen auch der Maler und Bildhauer vollzieht, wenn er, der nur einen Moment darstellen kann, aus der Reihe der Begebenheiten auswählt, was seinen Zwecken am meisten entspricht. Und bei beiden geschieht diese Formung unter Rücksicht auf das in den Stoff eingefühlte und durch die Darstellung auszudrückende Leben. Im übrigen gestaltet der Historiker, wenn er „darstellt", seinen Stoff in analoger Weise — sei dies nun eine ganze Geschichtsperiode oder eine einzelne Schlacht oder auch nur der „historische" Moment einer verhängnisvollen Unterschrift.

Diese Formung besteht, wie ersichtlich, in einer Ordnung der den Stoff jeweils konstituierenden und bis zu einem gewissen Grade bereits geordneten Einzelglieder einer Begebenheit, die man ja, wenn man so will, als ihre Elemente bezeichnen kann. Ein Stoff hat seine Form, besagt hier lediglich, daß ein gewisser Zusammenhang der Teile besteht, ein geordnetes In-, Nach- und Nebeneinander. In dieser Beziehung von Form und Stoff ist keine irgendwie symbolische Relation verborgen, wie etwa bei dem Begriffspaar Form und Inhalt. Aber dieser Formbegriff ist nun auch nicht der von uns Gesuchte. Wenn wir fragen, was unter Form zu verstehen sei, wenn es heißt, daß ein und derselbe Stoff in verschiedenen Formen, einmal als Drama, ein andermal als Roman oder Ballade behandelt sei, so bedarf es keiner langen Auseinandersetzung darüber, daß hier unter

Form ein anderes gemeint sein muß, als die hier von uns präzisierte Form als Ordnung, Auswahl, Bereicherung und Beschränkung eines Stoffes, einer Reihe von Begebenheiten. Diese Form bietet für Begriffe wie Novelle, Drama und dergleichen keinen Platz. Der von uns gesuchte Formbegriff als Entgegensetzung des Stoffes muß einen anderen Sinn haben. Zu seiner Bestimmung läßt sich ebenfalls an schon Gesagtes anknüpfen. Der Stoff gibt sich, wie wir sahen, nicht unmittelbar. Er ist immer irgendwie vermittelt: in der innersten Natur menschlichen Denkens ist es begründet, daß Gegenstände, um vorstellbar zu werden, ein Etwas brauchen, in dem sie erscheinen. Wir können, so sagten wir, diese Repräsentanten ändern, aber wir können nicht auf sie verzichten. Es sind Sätze und Satzfolgen, oder es ist wie in der eingangs angeführten Anekdote von Kleist, eine Zeichnung oder sonst ein Zusammenhang sinnlicher Daten, die als Zeichen, als ein System von Bedeutungsträgern aufgefaßt, den Stoff vergegenwärtigt, wie er in seiner Eigenart als historischer bestimmt wurde. In dem Zusammenhang der Zeichen ist uns der Stoff „gegeben“ und in ihm sieht die ästhetische Begriffsbildung die „Form“, die bei ein und demselben Stoff wechseln kann und nach irgendwelchen — hier nicht näher zu untersuchenden — Prinzipien orientiert als Drama, Novelle, Ballade, als Relief, Fresko, Tafelbild bezeichnet wird.

Hier ist, wie ersichtlich, „Form“ ein anderes als die Ordnung des Stoffes als Folge von Begebenheiten. Form und Stoff stehen hier in einer symbolischen Relation — freilich nicht in der von Form und Inhalt, sondern in der von Zeichen und Bedeutung. Beide sind — wir haben bereits darauf hingewiesen und führen es nunmehr genauer durch — im unmittelbaren Erleben deutlich zu unterscheiden: die Bedeutung ist nicht, wie der Gehalt an die Form, an das Zeichen gebunden. Es kann jederzeit die im strengen Sinne selbe Bedeutung in einem andern Zeichen gegeben sein. Aber auch hier bestehen gewisse Unterschiede. Wort und Bedeutung verdanken die Innigkeit ihrer Beziehungen lediglich der Übereinkunft und Gewohnheit der sprechenden Menschen. Das Wort kann jederzeit und wird gar oft durch neue Übereinkunft in seiner Bedeutung geändert und es kann ein und derselbe Sinn in verschiedenen Sätzen wiedergegeben werden. Es gibt also zwischen Wort und Bedeutung keine rationale Verbindung und wird eine solche etwa durch Klangmalerei oder ähnliches hineingedeutet, so glaubt das naive Bewußtsein

auch mehr als ein bloßes Wortverständnis zu erleben und die Bezeichnung „Klangmalerei" weist bereits darauf hin, daß hier eine Beziehung gesucht wird, wie sie die Zeichnung und ihre Bedeutung verbindet. Striche und Schatten nämlich, die auf einem Bilde ein Haus bedeuten, tun dies vermöge einer Ähnlichkeit, die zwischen ihrem Bildzusammenhang und einem Haus bestehen. Und diese Ähnlichkeit gibt dem Bedeutungserlebnis eine besondere Färbung. Aber auch diese sachliche Beziehung, mag sie noch so eng sein und sich dem Beschauer unmittelbar darbieten, kann nicht jene eigentümliche, nicht zu beschreibende, sondern nur erlebbare Innigkeit von Form und Inhalt zustande bringen. Es handelt sich eben um verschiedene Relationen: Form und Inhalt ruhen auf der Einfühlung, Form und Stoff auf der Deutung. In dem einen Falle ist es dies, daß die Form ein anderes bedeutet, eine zweidimensionale Zeichnung ein Haus, ein gelber Fleck ein Licht, im anderen, daß die Form nicht ein Seelisches „bedeutet", sondern in sich trägt, so daß es als dessen Verkörperung wirkt, als ein „Gestaltwerden der Idee". So könnte man diesen Formbegriff zum Unterschied von dem der Einfühlung den bedeutungsmäßigen nennen.[1]) Unter Beiseitelassung des Formbegriffs als Ordnung des Stoffes, der, wie gesagt, einer ganz anderen Fragestellung dienen will, läßt sich der Unterschied der beiden symbolischen Formbegriffe folgendermaßen präzisieren. Beide Formbegriffe grenzen ein Äußeres gegen ein Inneres ab. Dieses heißt in dem ersten Fall „der Inhalt", in dem anderen „der Stoff". Beide stehen zu dem Inneren in einer symbolischen Relation, dort die der Einfühlung, hier die der Bedeutung. Der Verschiedenheit der Formbegriffe und der Relation entspricht eine Verschiedenheit der Begriffe von Stoff und Inhalt. Zudem erweist die Analyse eine Kreuzung der Begriffspaare: Der Stoff über-

---

[1]) Wenn Lipps, Ästhetik II S. 62, einen Unterschied macht zwischen den Künsten, bei denen eine Einfühlung „auf Grund der Erfahrung" stattfindet, und jenen, wo unmittelbar in die gegebenen Sinnesdaten (Töne, Farben) ein Leben eingefühlt wird, so meint er den hier in Rede stehenden Unterschied der symbolischen Relationen. Die phänomenologische Aufklärung der Begriffspaare „Form und Stoff" und „Form und Gehalt" erfordert hier die Auseinandersetzung über die zugrunde liegenden Relationen. „Die Erfahrung" gründet eben in der Relation von Zeichen und Bedeutung. Auch wir sprachen oben S. 32f. von „Dingen".

nimmt im Kunstwerk symbolische Funktion. Er gehört zur Form, nämlich zu dem Zusammenhang der Einfühlungssymbole. Von hier aus bestimmt sich der Inhalt als die innerste Zone des Kunstwerks und entwickelt sich der dem Stoff entgegengesetzte Formbegriff als die äußerste Zone.

Damit ist das dritte Begriffspaar gegeben: „Form und Material."

Form und Material.

Form und Material stehen nicht in einer symbolischen Beziehung wie Form und Stoff und Form und Inhalt. Form und Material ist außer ästhetisch betrachtet, was auch sonst als Form und Stoff (gleich Materie) gefaßt wird. Jede Einheit läßt sich in die Zweiheit von Form und Stoff (gleich Material, Materie) zerlegen: jedes Material hat eine Form, jede Form ein Etwas, in welchem es in die Erscheinung tritt: Den Stoff, die Materie, in unserem Gebrauche: das Material. Unserem Denken, Vorstellen, Wahrnehmen und Erinnern, wird die Form ohne ein fundierendes Material nicht faßbar. Was diese Form des Näheren sei, ist eine der Fragen, die von jeher im Zentrum philosophischen Denkens gestanden hat. Sie läßt sich hier nicht im Vorübergehen behandeln. Auch bedarf es dessen nicht. Uns genügt, zu wissen, daß das Begriffspaar, Form und Material, sich im großen und ganzen deckt, mit dem allgemein üblichen, von Form und Stoff (gleich Materie), daß es keinerlei symbolische Relation enthält, und daß die Form, wenn man von den Beziehungen zu „Stoff" und „Inhalt" des Kunstwerks absieht, nichts anderes sagt, als was auch sonst mit diesen Begriffen gemeint ist: Ein in den Verhältnissen und dem Zusammenhang der Teile eines Ganzen begründetes, was als Form des Ganzen anzusehen sei. So zeigt sich, daß der oben (S. 40) besprochene, aber dort abgewiesene Begriff der Ordnung und Formung einer Begebenheit, nichts ist, als der auf ein Spezialgebiet eingeschränkte allgemeine Formbegriff, wie er sich in der Form als Entgegensetzung des Materials findet. Es verhält sich also jene Form zu dem historischen Stoff, wie überhaupt Form zu Material und es ließe sich wohl sagen, daß hier allein das Wort „Form" am Platze sei, als eine Zusammenordnung von Teilen, als eine „Formung" im echten Sinne des Wortes. In dem Verhältnis von Form und Stoff (= Gegenstand) und Form und Inhalt (= Gehalt) findet sich nichts von dieser Beziehung, die

das Wesentliche des allgemein üblichen Formbegriffs ausmacht: Es wird weder der Stoff noch der Inhalt „geformt", wie etwa der Ton vom Töpfer geformt wird. Wenn nun doch mit gutem Sinn in beiden Fällen die Redeweise von einer Form festgehalten wird, so geschieht es, weil sich jene symbolischen Formbegriffe mit dem gewöhnlichen Begriff der Form als Formung eines Materials kreuzen und kreuzen müssen. Denn, wie wir bereits ausführten, bedarf einerseits die Form als Entgegensetzung des Inhalts und die Form als Entgegensetzung des Stoffs, der Zusammenhang also der Einfühlungs- und der Bedeutungssymbole, eines Materials, in welchem es fundiert ist, und ist andererseits für ein Kunstwerk nur jene Formung des Materials nützlich und wesentlich, welche die symbolische Funktion erfüllt ein bestimmtes Leben in sich zu tragen. So sehr das nun in erster Linie Sache einer entsprechenden symbolischen Auffassung ist, dieses Leben in einem Objekt, einem Gegebenen zu finden, so ist es doch nicht Willkür, wann und wie dies geschieht. Das Material als solches kann nur Veranlassung geben zur Beseelung des Materials. Und es ist noch die Frage, inwieweit dies ohne die Form des Materials möglich ist. Was aber nicht von dem Material ausgeht, kann nur seiner Form entspringen, denn über diese Zweiheit von Material und seiner Formung ist im Objekt zunächst nichts gegeben. So ist die Form, in welcher das Material da ist, für Richtung und Ziel der symbolischen Auffassungen, durch die allein aus einem Gegebenen ein ästhetischer Gegenstand entwickelt werden kann, geradezu entscheidend.

Hier ist der Punkt bezeichnet, in welchem sich die verschiedenen Begriffe der Form kreuzen und der eigentlich ästhetische Formbegriff entsteht.

Der ästhetische Formbegriff.

Alle Form beruht in einer Anordnung von Teilen. So ist es in jedem Fall auch mit der Form im Kunstwerk: die dem Inhalt und dem Stoff entgegengesetzten Begriffe der Form meinen bestimmte, d. h. zur Erfüllung der ihnen zugewiesenen symbolischen Funktionen taugliche Anordnungen des Materials. Wie immer man die in den ästhetischen und literatur- oder kunstgeschichtlichen Untersuchungen umlaufenden Formtypen bestimmen mag, immer kommt eine Formung des Materials dabei in Frage. Dieses selbst kann freilich in verschiedener Weise für die Formtypen bestimmend sein. Spricht man von einer „Bronze" als eigentümlicher plastischer

Form, so macht man für diese Form das Material und die mit ihm gegebenen Möglichkeiten der Formung in hohem Maße verantwortlich, spricht man von einem „Relief", so sieht man von einem bestimmten Material zunächst ab, meint aber doch in jedem Fall die bestimmte Formung eines solchen. Denn ohne Material kann eine Form für uns überhaupt nicht in Erscheinung treten. Das Problem ist: wonach unter dem unabsehbaren Reichtum der Formungen eine Gruppierung und Sonderung in ästhetisch gültige Typen zu erfolgen hat, was für die Bestimmung und Abgrenzung wesentlich ist, was als außerästhetisch nicht in Betracht kommt. Nicht jede Form eines Materials ist für eine ästhetische Analyse wertvoll. Sie muß in sich die Bestimmungen des ästhetischen Formbegriffs vereinigen: muß in einer bestimmten Anordnung des Materials gründen und muß die nach der Natur des Kunstwerks geforderten symbolischen Funktionen erfüllen. Da die Formung des Materials im Kunstwerk unter der ständigen Berücksichtigung der eigentümlichen Aufgaben der Gestaltung eines inneren Lebens geschieht, so hat auch die Ästhetik danach ihre Formbegriffe zu orientieren. Für sie gibt es im Kunstwerk keine Vereinheitlichung des Materials, deren letzte Instanz nicht in dem inneren Leben dieses Kunstwerks zu suchen sei. Es entscheidet nicht ein äußerliches Einheitsprinzip oder äußere Regelmäßigkeit, sondern was Dilthey einmal zutreffend „den ästhetischen Eindruckspunkt" genannt hat.

Überblickt man aber die Mannigfaltigkeit der bei Klassifizierung von Kunstwerken üblichen Formtypen, so wird man selten genug diese Gesichtspunkte in der ihnen zukommenden entscheidenden Geltung berücksichtigt finden.

Oft ist man in der Bestimmung von Formen rein äußerlich vorgegangen, hat beispielsweise nach gebundener und ungebundener Rede, nach dialogischer und monologischer Gestaltung der Rede Typen gesondert und hat so die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen gruppiert. Vielleicht gibt es Fragestellungen, denen dies Genüge tut. Ästhetisch sind sie jedenfalls nicht, denn sie beachten nicht die der Materialform durchaus wesentliche symbolische Funktion, Träger eines eingefühlten Lebens zu sein. Man hat die mangelnde Beziehung solcher Formtypen zu dem eigentlichen Wesen der Kunstwerke recht gut herausgefühlt und sie als „äußere Form" oder als ein „nur Formales" von einer „inneren Form" unterschieden. Das aber hiermit mehr einer Verlegenheit als einer Erkenntnis Ausdruck gegeben wurde, ist klar. Was heißt eine „innere Form"? Die

Wahrheit ist doch, daß eine außerästhetische Ordnung der sinnlichen Mannigfaltigkeit ästhetische Bedeutung zugeschrieben und eine Aufgabe zugeteilt werden soll, die sie nicht erfüllen kann. Solche Formtypen sind für die Mannigfaltigkeit der ästhetischen Wirklichkeit, wie alte Futterale, deren Inhalte längst verloren sind.

Die kunstgeschichtliche Forschung, wenn sie von den verschiedenen Kunstformen spricht, in denen ein und derselbe Stoff behandelt sei, muß in jedem Fall die Formung des Materials als einen Zusammenhang von Zeichen beachten. Und da das Zeichensein des geformten Materials nur unter Voraussetzung einer Apperzeption möglich ist, müßte sie ihre Formtypen letzten Endes psychologisch zu orientieren und zu begründen suchen. Ob sie dann weiterhin den Stoff als ein Mittelding ansieht und seine Beziehung zu dem Inhalt berücksichtigt, ist eine Frage für sich. Wir haben hier nicht eine Theorie der kunstgeschichtlichen Erkenntnis zu geben. In der Ästhetik aber wäre dieser Formbegriff unzureichend. Ihr Interesse gilt niemals dem Stoff, immer dem ästhetischen Gegenstand, der sinnlich-seelischen Einheit. Ihre Frage lautet: Welcher Form des Materials ist es zu verdanken, daß bei Voraussetzung einer psychologisch bestimmten und ev. historisch näher charakterisierten ästhetischen Apperzeption gerade dieser und kein anderer ästhetischer Gegenstand als Korrelat des Erlebens zustande kommt.

Sie kann ihre Formtypen daher nicht anders, als in steter Berücksichtigung der möglichen Apperzeptionsweisen bilden und muß Unterscheidendes und Gemeinsames lediglich nach den bei der ästhetischen Aufnahme der Kunstwerke aufweisbaren Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten der Verlaufsform der betreffenden ästhetischen Apperzeption festzustellen suchen. Wie dies im einzelnen etwa zu geschehen hat, soll im folgenden Abschnitt für die Begriffe der dramatischen, epischen und lyrischen Dichtung aus der Phänomenologie des Wortverständnisses entwickelt werden.

Im übrigen scheint es keiner besonderen Auseinandersetzungen mehr zu bedürfen, um einzusehen, daß nur ein von innerem Leben Erfülltes im ästhetischen Sinne Form ist. Spricht man von dem künstlerischen Formenschatz einer Zeit, so meint man jedenfalls die ein inneres Leben ausdrückenden Gestaltungen eines Materials. Die Formensprache einer Zeit ist ein vielfach ineinander gewobenes System von Zeichen und die Entwicklung des geistigen Lebens ist zu einem guten Teil der immer neuen und reichen Ausgestaltung dieser Zusammenhänge gewidmet. Die Kunst ist hier, wie jede

andere Produktion, empfangend und mitschaffend beteiligt. In dem regen Um- und Neubilden, in der Schnelligkeit und Unmittelbarkeit, der Belebung dieser Zusammenhänge von Formen und Bedeutungen, Formen und innerem Leben offenbaren sich die produktiven Kräfte eines Zeitalters in ihrem weitesten Umfang, ihrer freiesten Wirkung. Hier sind Schaffende und Genießende in gleichem Sinne, nur in verschiedenem Maße empfangend und gebend. So wird die Formensprache eine Verkörperung des Lebensgefühls einer Zeit und in dem Wirken dieser Zusammenhänge ist es begründet, daß auf einem DÜRERschen Holzschnitt, einem Gemälde von RAPHAEL oder REMBRANDT, einem pompejanischen Wandgemälde, einem japanischen Farbendruck, Mensch, Tier, Landschaft und Gebäude jenen innigen Zusammenhang der Erscheinung aufweist, der als ein eigener Rhythmus das Ganze durchzieht und zu einer „Welt" gestaltet. Hier ist die Geltung jeder Einzelheit durch die Gesamtheit bestimmt: Alles ist Form, denn alles hat Inhalt, Leben, Rhythmus.

Alle Form ist daher in bezug auf das innere Leben Darstellungsform, und darin scheint der innerste Kern des ästhetisch allein geltenden Formbegriffs eingeschlossen. Man mag die Mannigfaltigkeit des Materials verschiedentlich zusammenordnen können und diese Formtypen mögen vielleicht bestimmten Erkenntnisinteressen dienen — die Ästhetik wenn sie Einzelanalysen von Kunstwerken vorarbeiten will, muß die Form als Darstellungsform zu begreifen suchen und muß die Gesichtspunkte aufzeigen, unter denen eine Analyse zu erfolgen hat.

Hier ist nun vor allem wichtig, das Wesen des in der Kunst Dargestellten als ein ewig sich änderndes zu begreifen. Es ist falsch, zu meinen, das in der Kunst Dargestellte sei ein Unveränderliches und Unverändertes. Wäre dem so, dann freilich gebe es auch einen festen Kanon der Darstellungsmittel. Aber dieser naive Realismus, der Welt und Menschen als unveränderliche Größen ansieht, die dem Wechsel der Zeiten endgültig enthoben, als ewig sich gleichbleibende Aufgabe der Darstellung, dem Künstler vorzuschweben haben, hält einer psychologischen Analyse des Vorgangs ästhetischen Genießens ebensowenig Stand, wie die Aristotelische Auffassung der Kunst als einer Nachahmung der Natur. Auch genügt die flüchtigste historische Orientierung, das Unhaltbare dieser Anschauung zu zeigen. Kunst wäre im übrigen die langweiligste Sache von der Welt und würde gar bald ihren Vorrang im geistigen Leben einer Zeit einbüßen, wäre sie nicht in allem und jedem, wie eben alle geistigen

Werte, beständiger Um- und Neubildung
Ästhetik das Darstellungsproblem in Angriff
für allemal diesen naiven Realismus überwin

Dritter Abschnitt.

Über das künstlerische Darstell

Spricht man in der Kunst von Darstellu
so betrachtet man ein Kunstwerk von der Se
Künstlers. Der Genießende setzt ganz allge
ästhetisches Erlebnis, also, was er in das
in dem der Apperzeption gebotenen symbolisc
„dargestellt" werden sollte, ja er neigt wohl
das sein Erlebnis dem des Künstlers bei der
die von ihm eingefühlte Welt, die Leidsns
eines Helden u. s. w. habe der Künstler, s
wollen. Ob sich dies nun wirklich so verh
sich und mag recht oft bezweifelt werden,
unzutreffend mit gewichtigen Gründen best
daß diese Deutung sich mit selbstverständlich
bietet; das Eingefühlte ist von der anderen
„Dargestellte". Dies gibt der Rede von
gestelltem in der Kunst ihre allgemeine Be
lerische Gegenstand ist demzufolge der Zu
stellungsmittel, der ästhetische das Dargest
allgemeines ästhetisch-apperzipierendes Subjel
dem macht, was sie sind, mitgedacht.

Man weiß nun, daß Kunstwerke auf
gar verschieden wirken, daß also der Prozeß
nahme verschiedene Formen annehmen und
„was dargestellt" wird, einigermaßen dem
Auffassung unterliegt. Bei Werken der bil
Prozeß der ästhetischen Aufnahme, der jewe
fühlung, im Genießenden ohne jede Manifest
zusagen ganz im Inneren verläuft, fehlt einiger
die Verschiedenheiten der Auffassungen irg
Man kann das eingefühlte Leben nur grob

Worten und Vergleichen umschreiben und es erscheint eine Verständigung über zwei verschiedene Formen des Genießens erschwert. Anders in der Musik und in der Dichtkunst. Hier offenbart sich der Prozeß der ästhetischen Aufnahme, also des ästhetischen Erlebnisses auf das Deutlichste. Dramen werden aufgeführt, Gedichte und Erzählungen vorgelesen, Lieder gesungen, Quartette gespielt, Sinfonien dirigiert. Der Vortrag ist eine Manifestation des eigenen ästhetischen Erlebens, der Aufnahme des Kunstwerks und in seinen Verschiedenheiten spiegeln sich die der ästhetischen Auffassnng eines gegebenen symbolischen Zeichenzusammenhangs, des künstlerischen .Gegenstandes. Hier begegent man deshalb auch Auseinandersetzungen über „richtige" und „falsche" Auffassung. Es gibt, wie man sagt, eine „willkürliche" und eine „sachliche" begründete, d. h. „richtige" Auffassung. Man streitet darüber und sucht in dem vorliegenden Zeichenzusammenhang, dem künstlerischen Gegenstand die Momente aufzuzeigen, die für diese oder jene Auffassung sprechen und eine andere abweisen. Alle dem liegt der Glaube zu Grunde, daß allgemein wirksame Zusammenhänge zwischen dem aufnehmenden Subjekt und den symbolischen Zusammenhängen bestehen, die es nicht nur erlauben, sondern erfordern, gerade dies und nicht ein anderes in sie einzufühlen oder — von der anderen Seite gesehen — dies und nichts anderes als das „eigentlich" Dargestellte anzusehen, als das, was der Dichter „sagen", was er ausdrücknn wollte, oder, wenn man vorsichtiger und durch mancherlei Erfahrung auf diesem Gebiet gewitzigt ist, zum mindesten das, was die Zeichenzusammenhänge — soweit allgemeine Symbolbeziehungen als geltend und wirksam anzunehmen sind — wirkllch „ausdrücken" oder „darstellen". Und auf diesem Wege weiterschreitend gelangt man dazu, die eigentlich künstlerische Leistung bei der Produktion in einer Gestaltung des Zeichenzusammenhangs zu sehen, die jede Willkür der Auffassung ausscheidet — ein Ziel, dem man sich mehr oder minder annähern, das man aber nie erreichen kann, denn die Wirkung der Zeichenzusammenhänge hängt von der allgemeinen geistigen Konvention der Kultur ab, deren Geltung oder Ausschluß nicht im Belieben des einzelnen Künstlers liegt.

So werden die Meinungen über das, was eigentlich „dargestellt" sei, einigermaßen auseinandergehen und dies kann ja wohl an der mangelhaften, künstlerischen Gestaltung liegen, die es nicht verstanden hat, „eindeutige" Zeichenzusammenhänge zu schaffen. Es

kann aber auch an der Persönlichkeit der Genießenden liegen: der eine, so heißt es, „sucht" etwas anderes in dem Kunstwerk als der andere und je nachdem verschiebt sich der Schwerpunkt seiner ästhetischen Apperzeption: dieser haftet am Dinglichen, d. h. einer einfachen Sachlichkeit, jenem sind alle Dinge nur zufällige Verkleidungen ganz besonders differenzierter seelischer Werte, ein dritter sucht nach allgemeinen Lebenswahrheiten und ethischen, „menschlich-bedeutungsvollen" Werten, ein vierter schiebt derlei bei Seite, ihn reizt nur ein allgemeiner Rhythmus der Erscheinung — und je nachdem verschiebt sich — obgleich alles dies eingefühlt sein kann und durchaus im Bereiche ästhetischen Erlebens gelegen ist, — Darstellung und Dargestelltes, werden durch das an sich einheitliche Ganze, welches wir „das Kunstwerk" nennen, verschiedene Schnitte gemacht, die es sozusagen in verschiedene Hälften teilen. So wollen, um durch ein Beispiel Gesagtes zu veranschaulichen, die zierlichen Bronzegruppen eines Rokoko-Brünnchens mit seinen vielen feinen Wasserstrahlen wie sie an jeder möglichen und unmöglichen Stelle aus dem Stein in silberner Helligkeit hervorsprudeln, anders gesehen sein als eine antike Bronze, wie der ruhende Hermes des Neapler Museums. Hier ist die Figur und ihr inneres Leben das Ziel des ästhetischen Genusses, dort sind die Figuren ein Glied in einem Ganzen, dessen Eigenart zunächst einmal nicht an das besondere Leben des menschlichen Körpers gebunden, sondern eben in dem Brunnen selbst gelegen ist, in den Rundungen der Steine, der Form des Beckens, dem Spiel des Wassers, den Bronzegruppen u. a. m. Was ist nun „dargestellt"? Wem die Welt des Rokoko „fremd" ist, wie man es auszudrücken pflegt, wem die hier gebildeten Zeichenzusammenhänge nicht geläufig sind, weil er an der Konvention, auf der sie beruhen, keinen Anteil hat, der wird diese Welt nicht so ohne weiterers erfassen, ihm mißlingt die Synthese, er kann des „eigentlichen" ästhetischen Eindruckspunktes nicht habhaft werden, ihm bleibt das Kunstwerk, das einem anderen sein feines Geheimnis verrät, „stumm", oder er sucht ein anderes Leben darin und vermißt dementsprechend dessen adäquate Darstellung, dessen restlose Versinnlichung.

So scheint, um die hier angeregten Fragen noch etwas weiter zu führen, die eigentliche Virtuosität des Kunstgenusses in der Ausbildung der Fähigkeit der Anpassung und des Herausfühlens des „eigentlich" Dargestellten zu beruhen. Weshalb denn auch der produktive Künstler von geschlossener Eigenart nicht

der beste Kritiker zu sein pflegt und weshalb auch die jeweils moderne Kunst erst in einem kleinen Kreis mit fein entwickelter geistiger Konvention verstanden und wohl auch zumeist überschätzt wird, indem die Schaffung des eindeutigen und wirksamen Zeichenzusammenhangs als eine persönliche Leistung des Künstlers geschätzt wird, während seine Eindeutigkeit doch nur der Beschränktheit und dem innigen Zusammenhang des Kreises zu verdanken ist Dies ist denn auch der Umstand, der das Appellieren an ein Richteramt der „Zeit“ in Sachen der Kunst rechtfertigen kann. Im übrigen ersieht man aus alledem, wie nützlich es wäre, wenn die Psychologie die Formen des ästhetischen Genusses einer eingehenden Betrachtung unterzöge und beispielsweise die verschiedenen Auffassungen, denen eine Dichtung ausgesetzt ist, unter allgemeine Typen des ästhetischen Genießens einordnete. Wenn Grooss zwischen einer mehr und einer weniger motorischen Form des ästhetischen Genusses scheidet, so hat er, wie mich dünkt, mit Glück eine solche Scheidung an einem Punkte angebahnt.

Für die Lösung derartiger Probleme, wie sie mit dem allgemeinen Darstellungsproblem verknüpft sind, erscheint nun eine Untersuchung auf dem Gebiete der Dichtkunst besonders fruchtbar. Wir haben oben bereits darauf hingewiesen, daß der Prozeß der Aufnahme eines Kunstwerks sich hier im Gegensatz zu dem in der bildenden Kunst nach außen manifestiert und demgemäß kontrolliert werden kann. Es läßt sich also, obwohl an und für sich die ästhetische Apperzeption eines sprachlichen Textes um Vieles verwickelter ist als die eines Gemäldes — man denke nur an das stille Lesen, an die vielfachen Komplikationen, die die ästhetische Auffassung eines aufgeführten Dramas erfährt — doch eben dieser Prozeß ganz anders beobachten. Man kann Verschiedenheiten der Auffassung nicht nur direkt aufzeigen, sondern auch aus den zwischen dem Subjekt und dem erregenden Objekt bestehenden Beziehungen erklären. Da mit Recht die Aufnahme einer Dichtung als eine Reproduktion angesehen wird, bei der die Tätigkeit des Genießenden in wichtigen Phasen ihres Verlaufs der Beobachtung zugänglich bleibt, so läßt sich hoffen, daß wirklich auf diesem Wege ein Einblick in die Gestaltung des Kunstwerks zu tun sei, daß wie Dilthey einmal sagt, „in dem Kunstwerk selbst das Gesetz seiner Bildung erkennbar werde.“ Freilich wird man, der Kompliziertheit der zu untersuchenden psychischen Prozesse Rechnung tragend, sich bescheiden und vorläufig an die elementaren Unterschiede der Auf-

fassung anknüpfen. Man wird versuchen müssen, allgemeine Typen der Auffassung aufzustellen und zu beschreiben und wird es einem jeden überlassen, in welches dieser Typen er seine Weise der Auffassung nach ihrer nur ihm selbst erkennbaren Struktur einordnet. Der Verlauf der folgenden Untersuchung wird, denke ich, Gelegenheit geben, dies am Einzelfall zu verdeutlichen.

Schließlich sei noch der Gebrauch, den wir im Vorstehenden von dem Begriff der Darstellung gemacht haben gegenüber einer Einschränkung, die ihm häufig zu teil wird, gerechtfertigt. Es gibt eine Unterscheidung der Künste in „darstellende" und „Stimmungskünste". Malerei, Plastik und Poesie werden in einem engeren Sinne als die darstellenden Künste bezeichnet, weil in ihnen ein „Stoff", ein „Dingliches" in dem von uns präzisierten Sinne enthalten sei. Diese Bezeichnung gibt indes zu argen Mißdeutungen Anlaß. Werden nur Malerei, Plastik und Poesie als die „darstellenden" Künste bezeichnet, so liegt der Irrtum nahe, es handle sich bei ihnen überhaupt nur um die Darstellung von Menschen und Dingen als festen unveränderten Gegebenheiten, während doch in alledem nur ein besonderes Leben zum Ausdruck kommt und dies allein das Dasein von „Mensch" und „Ding" in einem Kunstwerk rechtfertigt und die Weise ihres Gegebenseins erst bestimmt. Freilich besteht der mit dieser Redewendung bezeichnete Unterschied — wir haben darauf hingewiesen — (vgl. S. 32f., 41f.), aber es erscheint fraglich, ob er glücklich bezeichnet ist. Das allgemeine künstlerische Gestaltungsproblem besteht doch in allen Künsten. Überall ist es die Aufgabe des Schaffenden, ein inneres Erleben, ein Etwas, das dem Künstler zunächst ganz allein gehört, das in ihm webt und arbeitet, bildet und wirkt, irgendwie aus sich herauszustellen, daß es anderen erfaßbar werde. Dies nennen wir: es darstellen. Ein Ungehörtes wird „hörbar", ein Ungesehenes „sichtbar", ein Unausgesprochenes „ausgesprochen": etwas, was bisher nur in einem Menschen existierte und deshalb in der geschichtlichen Wirklichkeit von Welt und Leben überhaupt keine Existenz hatte, bekommt ein Dasein. So „existiert" der Moses des Michelangelo, die Athene Lemnia, Shakespeares „Hamlet" und Goethes „Werther", so aber auch die Neunte Symphonie, das Cis-moll Quartett und Mozarts Requiem. Und es existiert, weil es dargestellt wurde.

Zweiter Teil.

Zur Theorie der Poetik.

Vorbemerkung.

Wer den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller liest, findet zwei Centren ihrer ästhetischen Diskussionen. Sie suchen im gemeinsamen Gedankenaustausch ins klare zu kommen, „über die Eigenschaften der Stoffe, inwiefern sie diese oder jene Behandlung fordern" (Goethe an Schiller, 22. April 1797) und wollen weiterhin die Verschiedenheiten der Behandlung nach verschiedenen Formtypen ordnen. Sie fragen einmal, welche die dem gegebenen Stoff samt seiner inneren Eigenart, seinem Leben und Weben angemessene dichterische Form ist und suchen zum andern, die aus der Tradition künstlerischer Arbeit und ästhetischen Denkens überkommenen Formen in ihrem Wesen zu bestimmen. Beide Probleme kreuzen und befruchten sich. Beide sind ihrem Wesen nach niemals fertig zu denken, denn der gleiche Stoff wird je nach der Individualität des Dichters und dem inneren Wesen der Epoche verschieden gesehen, verschieden motiviert und dementsprechend verschieden behandelt werden, und die Formen sind — eben weil sie nicht fertige Hülsen sind für beliebige Inhalte, sondern Darstellungsformen spezifischer — wandelbar, entwicklungsfähig und -bedürftig. So scheint die endgültige Feststellung allgemeiner Formtypen ein vergebliches Bemühen. Doch aber kann keine ästhetische Diskussion ohne sie auskommen und insonderheit bedarf eine das Darstellungsproblem in der Dichtkunst behandelnde Untersuchung der Begriffe epischer, dramatischer und lyrischer Dichtung.

Was ist dramatisch, was episch, was lyrisch? Was war es bei den Griechen, was bei den Spaniern, den Italienern der Renaissance und bei dem klassischen Theater der Franzosen? Was ist es bei Shakespeare? Was ist es bei den Deutschen? Was in Lessings Hamburger Dramaturgie? Was bei Ibsen? Was bei den Romantikern, Älteren und Neuesten? Wo liegt Allgemeingültiges, wo zeitlich Bedingtes? Was bleibt bei allem durch Menschheitsentwicklung

und Umformung des Gefühls bedingten Wechsel der dichterischen Form, die wir mit Dilthey in weitestem Umfange für die ästhetische Forschung jedenfalls vorauszusetzen haben, als übergeordnete Einheiten, der dramatischen, lyrischen und epischen Gattung bestehen? Wie bestimmen wir das Wesentliche? Als Verschiedenheiten des ästhetischen Erlebnisses, also des ästhetischen Gegenstandes, oder als Verschiedenheiten der Struktur des künstlerischen Gegenstandes, der Darstellungsform? Wie skeptisch man auch über die Prägung derartiger Allgemeinbegriffe vom Dramatischen, Epischen und Lyrischen denken mag und zu denken guten Grund hat, man wird zugeben, daß eine Analyse der Kunstwerke ohne das Herantragen dieser aus dem ästhetischen und künstlerischen Denken der Vergangenheit überkommenen Begriffe nicht gut möglich ist. Sie erfüllen im übrigen nur eine heuristische Funktion, sie gelten nicht als reine Gattungsbegriffe, denen das Einzelne schlechthin subsumiert wird, sie gelten als Paradigmata, als Typen, an denen das jeweils zu untersuchende gemessen und in seiner individuellen Eigenart bestimmt wird. Diese ihnen eigentümliche Bestimmung rechtfertigt es auch, daß die Ästhetik, wie alle Geisteswissenschaften, sich immer wieder vor die Notwendigkeit gestellt sieht, ihre Begriffe vor dem Gebrauch genau abzugrenzen, ihren Ursprung anzugeben, ihr Geltungsbereich zu bestimmen.

Die Ästhetik wird aus dieser Eigentümlichkeit die Berechtigung ableiten dürfen, ihre Begriffe jeweils der Eigenart der besonderen Fragestellung anzupassen; sie wird in unserem Falle die Bestimmung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen aus der Struktur der künstlerischen Gegenstände und der mit ihnen gegebenen Modifikationen der Auffassung entwickeln.

Der Zusammenhang der Darstellungsmittel gilt uns als Darstellungsform. Da sich nun alle Darstellung zunächst an bestimmte Organe der Auffassung wendet, so werden allgemeine Formtypen der Darstellung aus der seelischen Struktur der zugehörigen ästhetischen Auffassungsorgane zu entwickeln sein: Die Formtypen müssen in einer Psychologie der Auffassungsweise begründet werden.

Wir versuchen zunächst eine Sonderung der Auffassungsformen menschlicher Rede im Anschluß an eine von Lipps in seiner Ästhetik I gegebene Erörterung über die Symbolik der Sprache,[1] müssen uns aber vorbehalten, sie dem besonderen Zweck der Untersuchung entsprechend zu modifizieren und auszugestalten.

[1]) A. a. O. S. 481 f.

Erster Abschnitt.

Zur Psychologie des Wortverständnisses.

Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sprache.

Wird ein Satz — zunächst einmal ein gesprochener — verstanden, so ist zweierlei im Bewußtsein des Verstehenden gegeben. Einmal das Erfassen des Sinnes, die Richtung auf eine mit dem Satz gemeinte Gegenständlichkeit, zum andern die Auffassung des Gesprochenen als Äußerung eines fremden Bewußtseins. Wer Worte hört, ohne den Sprechenden zu sehen, frägt unwillkürlich: wer spricht da? Dies mag verschiedene psychologische Deutungen zulassen. In jedem Fall begleitet unser Verständnis von Worten, oder richtiger gesagt von Sätzen, ständig das Bewußtsein, daß es ein Ich ist, das in den Wortfolgen sich kundgibt, zunächst einmal und immer ein denkendes, sprechendes Ich, und weiterhin je nach der Bedeutung der Aussage ein begehrendes und wünschendes, ein lebhaft erregtes oder gleichgültig beschauliches, oder wie sonst in seinem Fühlen, Wollen und Denken bestimmtes Ich. Worte also, so können wir zusammenfassen, sind, wenn sie verstanden werden, zunächst ein Doppeltes: Träger von Bedeutungen und Äußerungen von Erlebnissen. Und sie sind beides in jedem Fall, aber nicht immer in gleichem Maße. Dies wird noch weiterhin zu Unterscheidungen Veranlassung geben. Zunächst noch einige Erinnerungen psychologischer Natur zur Erläuterung und Begründung.

Wer ein wissenschaftliches Werk liest, tut es in der ausgesprochenen Absicht, die Bedeutung der Sätze, nicht ihre Werte als Äußerungen eines nur mit diesen Gedanken beschäftigten Individuums zu erfassen. Das rein Bedeutungsmäßige steht im Zielpunkt seiner Tätigkeit, aber er gewinnt, ohne besonders darauf zu achten, sozusagen nebenher, einen mehr oder minder bestimmten Eindruck von der Persönlichkeit des Schreibenden. Man fällt unmittelbar Urteile über den Stil des Gelesenen. Der eine schreibt umständlich, der andere lebhaft, der eine steht überlegen über, der andere beständig im Kampf mit seinem Stoff, dieser ist pretiös und jeder Absatz verrät den geistreichen Causeur eines ästhetischen Thees, jener schreibt agitatorisch, intensiv und jede Satzfolge zeigt den Redner, der ein großes Auditorium vor sich sieht, zu über-

zeugen, umzustimmen, zu überreden, in jedem Falle zu beherrschen sucht. Und andere wieder schreiben langweilig. So enthält selbst diejenige Verwendung der Sprache, die als eine unpersönliche Darstellung wissenschaftlicher Allgemeinheiten verstanden sein will und den Auffassenden drängt, lediglich das Bedeutungsmäßige in begrifflicher Schärfe zu fassen, so viel Anweisungen, die Sprache als Ausdruck eines Seelischen aufzufassen, daß sich wie von selbst ein rundes Bild der in den Sätzen „enthaltenen" Persönlichkeit bildet. Das ist, wie gesagt, eine von jedermann zu machende Erfahrung.

Freilich würde man irren, wollte man annehmen, es sei der, welcher sich so in den Satzfolgen, in Wortwahl und Satzrhythmus und Wortklang, in dem Was und Wie der Rede, kundgibt, ohne weiteres der auch sonst bekannte Verfasser X Y, der noch dieses und jenes geschrieben hat, Ordinarius in N. ist, Familie besitzt usw. Solche Identifizierung kann stattfinden, während des Lesens oder nachträglich. Sie kann aber auch unterbleiben. Was zunächst als Kundgebender, als ein „Ich", so, wie es in den bezüglichen Darlegungen gegeben ist, denkt, urteilt, schließt, fragt, antwortet und so dem Leser lebendig wird, ist eben dies denkende Ich und nichts anderes. Es ist zunächst ein besonderes Subjekt, nicht ein farbloses Unpersönliches, vielmehr jene aus den Darlegungen sprechende und durch sie bestimmte ideelle Persönlichkeit. Sie wächst aus den sinnvoll und ohne weiteres als seelische Äußerung verstandenen Sätzen heraus; und Leuchtkraft, Deutlichkeit, Bestimmtheit und Individualisierung dieser Persönlichkeit hängt zunächst von den in den Satzfolgen schlummernden Ausdruckswerten ab. Diese freilich realisieren sich je nach den im Bewußtsein des Verstehenden wirksamen allgemeinen, psychischen Zusammenhängen und nach dem Maße der der Seite des Ausdrucks zugewendeten Aufmerksamkeit, verschieden, denn es bedarf wohl keiner besonderen Auseinandersetzung darüber, daß alles, was dergestalt in den Sätzen ausgedrückt erscheint, letzten Endes aus dem eigenen Bewußtsein stammt, als dem allein gegebenen und verwendbaren seelischen Material. Ein dergestalt auf dem Grund der sprachlichen Konvention entstehendes individuell gefärbtes und bereichertes, ideelles „Ich" kann sich nun wohl mit der sonst gebildeten Vorstellung einer bestimmten Persönlichkeit verweben, kann von ihr erweitert und korrigiert werden. Das ist eine Sache für sich. Worauf es hier zunächst ankommt, ist die Anerkennung der Tatsache, daß sich mit dem Verstehen der Sätze selbst, unabhängig von jeder in einem

Bewußtsein bereits gebildeten Vorstellung einer Persönlichkeit und ohne auf eine solche angewiesen zu sein, das Bild eines seelischen Zusammenhangs entwickeln kann, eines „Ichs“, das sich in den Sätzen in verschiedener Weise äußert und kundgibt. Das ist, was als allgemeine Funktion des Ausdrucks die eine Seite der Sprache ausmacht und verstandenen Sätzen von allem Anfang an zukommt — und zukommen muß, bedenkt man nur die Entstehung der Sprache im individuellen Bewußtsein. Laute sind Verlautbarungen psychischer Zustände. Jeder Versuch einer genetischen Erklärung des Zusammenhangs von Wort und Bedeutung muß von dieser Tatsache ausgehen. Dies Problem genetischer Erklärung auseinanderzusetzen, ist hier nicht der Ort. Wir verweisen auf die betreffenden Ausführungen bei Lipps.[1]) Nur eine irrtümliche Auffassung der Ausdrucksfunktion, deren Geltung ein Verständnis der ästhetischen Bedeutung der Sprache von vornherein untergrübe, bedarf ausdrücklicher Zurückweisung.

Drücken Worte ein Seelisches aus, so verdanken sie dies einer besonderen Auffassung des Apperzipierenden, denn an sich tun dies Worte ebensowenig als andere Gegenstände. Sie sind, was sie sind: Lautkomplexe und als solche Gegenstände der Wahrnehmung. Erst unsere Auffassung macht sie zu Ausdrücken. Hier hat man nun gemeint, liege das Resultat eines Schlusses vor. Man schließt, so sagt man, aus dem jetzt und hier gehörnten Wort auf ein Individuum, das es hervorbringt und weiterhin vor der Bedeutung auf das Stattfinden der ihnen in einem fremden Bewußtsein entsprechenden seelischen Prozesse. Die Worte seien also Symptome, Anzeigen für bestimmtes psychisches Geschehenes, auf Grund allgemein anzunehmender Kausalzusammenhänge und nach Analogie der aus dem eigenen Seelenleben bekannten Vorgänge. Denn hier sind Sätze allemal Äußerungen reell gegebener Erlebnisse; sie verlautbaren die im Sprechenden sich abspielenden Urteils- und Wahrnehmungsakte, verlautbaren Gefühle und Strebungen.

Diese Analyse der dem Verständnis der Sprache als Ausdruck zugrunde liegenden seelischen Prozesse ist unzulänglich und falsch. Unzulänglich, denn sie setzt, was allermeist der Erklärung bedarf, schon voraus, den Begriff des fremden Bewußtseins, falsch, denn sie widerspricht dem unmittelbaren Befund. In der Tat ist, wenn Worte ein Seelisches ausdrücken, nichts von derartig vollzogenen

[1]) Lipps, Leitfaden der Psychologie. 2. Aufl. S. 202f.

Schlüssen zu bemerken. Und wenn wirklich ein Schließen stattfindet — es kann ja vorkommen, etwa wenn im Walde nach jemand gerufen wird, ein Antwortruf erschallt und daraus der Ort des Rufenden erschlossen wird, — so ist damit ein von dem Ausdruckserlebnis toto coelo verschiedener Zustand des Bewußtseins gegeben. Hier handelt es sich um das Feststellen von „Wirklichkeiten": das Ertönen des Rufes — nicht seine Beschaffenheit! — ist ein Zeichen, genauer eine Anzeige dafür, daß sich der Rufende an einer bestimmten Stelle befindet. Die hier bestehende Relation ist die zwischen Anzeige und Angezeigtem, nicht zwischen Ausdruck und Ausgedrücktem. Dort bleibt die Frage nach der Wirklichkeit des Ausgedrückten ganz außer Spiel, hier ist sie für die Relation, wie man sieht, konstituierend. Dort handelt es sich um die Beziehung getrennt existierender Gegenstände, hier aber ist das Ausgedrückte nur in dem Ausdruck gegeben, ist nichts außer ihm und ist nicht als ein solches gedacht.

Die Auffassung des Ausdruckserlebnisses als eines bewußten oder unbewußten Schlusses ist daher abzuweisen. Sie irrt bereits im Elementarsten der psychologischen Analyse: sie versucht eine intellektualistische Deutung psychischer Prozesse.

Unser Problem, prägnant formuliert, lautet: welches psychische Verhalten ist gegeben, wenn Laute als Äußerungen eines Seelenlebens aufgefaßt werden? Unser unmittelbares Bewußtsein sagt: dies ist ein durchaus Primäres, sozusagen instinktartiges Tun. Jeder Versuch genetischer Erklärung muß zu dem gleichen Resultat kommen: Der Andere ist uns niemals selbst gegeben, sondern nur in seinen Äußerungen. Es kann also erst aus ihnen die Vorstellung eines fremden Bewußtseins sich entwickeln, nicht aber diese als ein Hilfsbegriff in Anspruch genommen werden, um, was als einfacher Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung gegeben ist, als Äußerung eines in ihm liegenden Seelischen zu erfassen. Hier tritt, wie Lipps an verschiedenen Stellen nachgewiesen hat, die Einfühlung in ihr Amt. Worte als Ausdrücke eines Seelischen verstehen, heißt eine bestimmte Weise psychischen Lebens in sie einfühlen. Die genetische Erklärung dieses Vorgangs und die Aufklärung der mit dem Begriff der Einfühlung gegebenen Probleme ist Sache der Psychologie.[1]) Einfühlung ist hier wie

[1]) Lipps, Leitfaden der Psychologie 2. Aufl. S. 193 und Ästhetik I, S. 97ff., S. 481f. II S. 1f.

auch sonst eine eigentümliche Auffassung von „Gegenständen“, „Gegebenem“, sie leistet eine innere Belebung und offenbart sich durch die besondere Beziehung, in welcher der Gegenstand, sei er einfachster Wahrnehmungsgegenstand oder wie bei dem sinnvoll verstandenen Wort ein höheres Gebilde der Auffassung, zu dem Eingefühlten tritt. Diese Beziehung ist die bereits bekannte von Ausdruck und Ausgedrücktem. Sie ist vor allem unmittelbar zu unterscheiden von der gleichfalls symbolischen Relation zwischen Bedeutung und Bedeutetem. Das Ausgedrückte ist schlechthin einmalig, es kann so, wie es ist, in keinem anderen Ausdruck gegeben werden. Das Bedeutete kann sein Zeichen wechseln, nicht regellos, aber innerhalb gewisser Grenzen. Und überdies sieht es jedermann ein, daß es nicht dasselbe ist, zu sagen, ein Satz meint einen bestimmten Gegenstand und er drücke ein bestimmtes Erlebnis aus. Worte, sofern sie im lebendigen Verkehr der Sprache, der mündlichen oder schriftlichen, verwendet werden, tun beides. Es gibt nur einen Fall, wo sie lediglich Bedeutungsträger sind: im Lexikon. Das hat das Sprachgefühl als ein Besonderes wohl erkannt und spricht nicht von Worten, sondern von Wörtern.

Die Elemente der sprachlichen Ausdrucksfunktion.

Das Formale der Sprache kann in dreifacher Weise Ausdruck eines Seelischen sein.

Es kann in die Laute als einfache Gegenstände der Gehörswahrnehmung, als sinnlose Klänge, ein besonderes Leben eingefühlt werden.[1]) Dies ist an die Klänge gebunden und wird nur durch sie bestimmt. Es kennzeichnet sich durch eine gewisse flüchtige Allgemeinheit und ist dem der Farben verwandt. Reine Klangeinfühlung findet sich in dem Genuß jeder Dichtung, aber ihre Bedeutung ist sehr verschieden: bald ordnet sie sich jeder anderen unter, bald scheint sie zu dominieren. Darin sind verschiedene Weisen der Auffassung gegeben. Davon später.

Weiterhin bilden die rhythmischen Elemente im weitesten Umfang — vielleicht besser melodische Elemente genannt — als Ablaufsform der Klänge nach ihrem Tempo, ihrem Wechsel von betonten und unbetonten Silben, schließlich auch nach dem Wechsel

---

[1]) Lipps, Ästhetik I S. 488 f.

der Tonhöhen und der fortlaufenden Stimmlage ein eigenes System von Ausdruckswerten, genauester Detailforschung bedürftig und zugänglich. Hier sei ein Hinweis auf die rhythmischen Untersuchungen von Sievers gestattet, der zunächst aus der philologischen Praxis heraus diese Seite der sprachlichen Darstellung ungemein feinen Einzelanalysen unterzieht. Das Besondere dieser melodischen Elemente und was sie als psychische Gebilde von den einfachen Klangeinfühlungen scheidet, ist, daß sie, obgleich an den Klängen haftend, durch den Sinn der Rede bedingt sind. Sie können daher in der ästhetischen Untersuchung nur bei sinnvollem Vortrag ermittelt werden, freilich auch nur bei sinnvollem Vortrag, denn ihr eigentümliches Dasein ist eben dies, durch den Sinn bedingt, aber an die Lautkomplexe gebunden zu sein.[1]) Daraus ergibt sich zunächst, daß sie in ihrer Eigengeltung von der Auffassung des Ganzen abhängen: eine Erzählung wird anders vorgetragen, als der Dialog eines Dramas, beide anders, als ein lyrisches Gedicht. So werden auch die melodischen Werte derselben sinnvollen Wortfolgen einigermaßen sich ändern — freilich nicht in unbeschränkter Willkür; denn dramatische, epische oder lyrische Auffassung einer Dichtung unterliegt nur innerhalb enger Grenzen dem Wechsel persönlicher Auffassung. Sie ist durch die „gegenständliche" und die „formale" Seite der Sprache mehr oder weniger genau bestimmt und soweit jeder Auffassung eine eigene Vortragsweise zukommt, ist eine Fixierung der jeweils gegebenen melodischen Werte möglich. Es herrscht also ein eigentümliches Ineinander der Beziehungen: die melodischen Werte sind nichts Feststehendes, erst der Vortrag verleiht einem Text die ihm zukommenden Werte. Der Vortrag aber als ein „natürlicher" Ausdruck einer bestimmten Auffassung ist seinerseits durch den Text bestimmt, denn die Auffassung richtet sich nach Sachinhalt und Wortfügung des Textes. So ist das „Hineinlegen der melodischen Werte" ebenso sehr ein „Herauslesen" derselben. Spricht man von falschem und richtigem Vortrag, so geschieht es unter der Voraussetzung der wechselseitigen Bedingtheit von Text, Auffassung und Vortrag.

Das Formale der Sprache ist schließlich noch in anderer Beziehung der Einfühlung zugänglich. Sprechen ist eine geistige Tätigkeit. In der Wahl der Worte, der Konstruktion der Sätze usw. drückt sich abgesehen von dem Sachinhalt des Gesprochenen eine

[1] Lipps, Ästhetik I S. 491.

eigentümliche geistige Persönlichkeit aus.[1]) Das Wie des Gedankenablaufs ist Gegenstand einer besonderen Einfühlung. Sie kann nicht geschehen, ohne daß die Worte verstanden werden und das eigentümliche Leben, dieser geistige Rhythmus der Gedankenfolge, ist an die Sätze als sinnvoll verstandene Sprachgebilde, aber nicht an das „Sachliche", das „Gegenständliche" der Aussage gebunden. „Ein und derselbe Gedanke" kann „verschieden" ausgedrückt werden. Man unterscheidet das Wechselnde des sprachlichen Ausdrucks als „Form" von dem „Inhalt", dem „Gegenstand" der Aussage. Als Frage, oder als Behauptung, in einem Gleichnis oder ohne bildliche Rede ausgesprochen bleibt der Gedanke, so heißt es, in „verschiedenen Formen derselbe". Es äußern sich jeweils verschiedene Weisen intellektuellen Tuns. Bei der Auffassung fremder Rede werden diese der eigenen Innenwelt nachgebildeten Verhaltungsweisen, Formen des Gedankenablaufs, eingefühlt und dem in der Rede gegebenen ideellen Ich eingelegt. In dem oben gesetzten Fall der Auffassung rein wissenschaftlicher Darlegungen als Äußerung eines ideellen Ichs war im wesentlichen diese Form der Einfühlung beteiligt. Freilich nicht sie allein. Auch die Klangbeseelung und die der melodischen Elemente trägt zu der Entwicklung des ideellen Ich der Rede bei, denn wenn auch das in die Klänge eingefühlte Leben ziemlich allgemein, das in den Bedeutungen gegebene ziemlich speziell ist, so entspricht es doch einer überall nach Einheit strebenden Auffassung, diese verschiedenen Fäden zu dem einen ideellen Ich zu verweben.

So stellen die Klangelemente, die melodischen Elemente und die im Ablauf der Wort- und Satzbedeutungen Gegebenen drei Formen der sprachlichen Ausdrucksfunktion dar, die auf ein ästhetisches Gesamterlebnis entscheidend einwirken. Man kann, weil von dem Gegenständlichen der Rede, von dem Was abgesehen wird, und nur das Wie des sprachlichen und gedanklichen Verlaufs in Frage kommt, von drei Klassen formaler Ausdruckselemente sprechen. Sie modifizieren die Weise der Auffassung und tragen so ihr Teil zur Konstituierung der Form bei, jener Form nämlich, die ästhetisch allein in Betracht kommt, dem Zusammenhang der Darstellungsmittel. So sehr aber auch diese Form durch eine dieser Ausdruckselemente und der mit ihnen gegebenen Form der Einfühlung bestimmt werden mag — aus der Wirkung der formalen Ausdruckselemente lassen sich die Formtypen nicht ableiten, weil sie mehr oder minder in

[1]) Lipps, Ästhetik S. 493 ff.

jedem Sprachverständnis wirksam zwar eine bestimmte Bewegung der auffassenden Tätigkeit hemmend oder fördernd beeinflussen, nicht aber ihre Grundrichtung bestimmen können. Dies vermag nur die gegenständliche Seite der Rede, deren Verhältnis zur Auffassung wir nunmehr betrachten wollen.

Worte, so sagten wir, sind, wenn sie verstanden werden, ein Doppeltes: Träger von Bedeutungen und Äußerungen von Individuen. Wir erörterten eben die Ausdrucksfunktion der Worte und unterschieden, indem wir von der Bedeutungsfunktion, der Richtung auf Gegenständliches vorerst absahen, drei Formen des Ausdrucks. Dabei konnten wir doch nicht umhin, die zwischen Bedeutung und Ausdruck bestehende Wechselwirkung des öfteren zu berühren. Wir hatten Gelegenheit, darauf hinzuweisen, daß sich das ideelle, in die verstandene Rede eingefühlte Ich durch die Bedeutung des Gesprochenen als ein in seinem Fühlen, Wollen und Denken bestimmtes Ich charakterisiert. Wir betonten den für jedermann einleuchtenden Unterschied, der darin liegt, daß ein Satz einen bestimmten Gegenstand meint, darauf hinweist und daß er ein bestimmtes Erlebnis ausdrückt, Äußerung eines solchen sei. Wir fügten alsbald hinzu, daß im lebendigen Sprachverkehr Worte immer beides zugleich täten. Schließlich sprachen wir von den Ausdruckselementen, die aus der Folge der Bedeutung erwachsen und Voraussetzung dafür waren, daß die Worte als Bedeutungsträger und als Äußerung eines Individuums gelten. Das Sprachverständnis besteht also jederzeit aus beiden Faktoren.

Nun ist aber die Sprache noch in anderer Weise für den Sprechenden ein Mittel des Ausdrucks. Man kann das eigene Erleben zum Gegenstand seiner Aussage machen: Man spricht, so heißt es, „von sich“, wenn man sagt, ich sah vorgestern, ich habe gedacht, ich wünschte ehemals usw. Aber man spricht doch auch „von sich“, wenn man sagt, ich sehe, denke, wünsche, bin enttäuscht, bin überrascht usw. Hier und dort spricht man nicht im gleichen Sinne „von sich“. In dem ersten Fall spricht man von sich, wie von einem andern, im zweiten Fall verleiht man seinem jetzt und hier gegenwärtigen Zustand Worte, äußert ihn, gibt ihn kund. Er ist, so kann man sagen, zugleich Zustand und Gegenstand. Dies ist offenbar etwas anderes, als wenn man von einem vergangenen Erlebnis sagt: ich sah, ich wünschte. Denn fragt man, was hier wirklich geäußert oder kundgegeben wird, so ist es kein Seherlebnis, kein Wunsch, sondern ein Erinnern an ein früheres Wahrnehmungs-

oder Wunscherlebnis. Dieses selbst wird dagegen mitgeteilt, berichtet. Lipps, dem wir uns hier anschließen, bezeichnet dies als objektiven Bericht, nennt das andere Kundgabe und definiert diese als „eine Mitteilung, die dem unmittelbaren Ausdruck, der mitgeteilten Sache dient.“[1]) In der Tat ist das Sprechen von sich in dem einen Fall nur durch den Gegenstand von jeder anderen Mitteilung unterschieden; das Verhältnis aber des Gegenstands der Rede zu dem durch die Rede geäußerten Erlebnis des Sprechenden ist in nichts von dem beliebiger anderer Gegenstände zu dem Erlebnis unterschieden: sie gelangen nicht zur Deckung. Anders bei der Kundgabe. Hier stimmen Gegenstand der Rede und das in ihr Ausgedrückte mehr oder minder überein. In dem Maße nun als dies geschieht, als die Rede unmittelbarer Ausdruck inneren Erlebens ist, oder richtiger gesagt, als solcher aufgefaßt wird, soweit also für den Verstehenden nicht bloße Mitteilung, sondern wirkliche Kundgabe vorliegt, wird die Rede auch nach ihrer gegenständlichen Seite hin, zu einer Form der allgemeinen Ausdrucksfunktion. Es wird der Auffassende, je nach den Umständen darauf hingedrängt, die verstandene Rede als Ausdruck des Sprechenden zu erfassen.

Das Schema der Auffassungsform der Rede.

Damit scheinen, hält man sich an die sprachliche Ausprägung, zwei scharf gesonderte Formen menschlicher Rede gegeben zu sein. Beispiel der einen ist ein Satz von der Art: „ich höre“, „ich fühle“; der andere: „ich habe gehört, gefühlt“. Während von dem oben erörterten formalen Elemente der Ausdrucksfunktion angenommen werden mußte, daß sie bei jedem Verständnis von Sätzen wirksam seien, so sehr sie auch den Umständen des Einzelfalls entsprechend in ihrer Wirkung zurücktreten konnten, scheint hier ein klares Entweder — Oder gegeben. Sätze können das eigene, jetzt und hier im Sprechenden gegenwärtige Erleben zum Gegenstand haben. Dann ist die Rede Kundgabe, Äußerung. Gegenstand und Ausgedrücktes kommen nahezu zur Deckung. Sätze können aber auch etwas ganz anderes, außerpsychische Tatsachen, fremde Bewußtseinstatsachen und eigene vergangene zum Gegenstand haben, dann ist die Rede Bericht, Mitteilung, Erzählung. Gegenstand und Ausgedrücktes der Rede liegen mehr oder minder weit voneinander entfernt. Wäre

[1]) Ästhetik I S. 501.

demnach die Auffassung menschlicher Rede durch die grammatikalische und syntaktische Form der Sätze eindeutig bestimmt, so entsprächen den klar geschiedenen Formen der Rede ebenso scharf gesonderte der Auffassung. Doch dem ist nicht so. Es können Sätze, deren Form als reine Kundgabe angesehen werden muß, im lebendigen Sprachverständnis fast als Bericht und andere hinwiederum, die in ihrer Form dem Bericht entsprechen, können aus der Situation heraus und nach Maßgabe der Wirkung formaler Ausdruckselemente — freilich nicht als Kundgabe, denn diese erfordert allemal das Vergegenständlichen der Erlebnisse, wohl aber als Äußerung des Sprechenden erfaßt werden. Doch dies bedarf noch der Erläuterung.

Wir sagen: es kann ein und derselbe Satz innerhalb gewisser Grenzen für die Auffassung mehr als Kundgabe, oder mehr als Bericht Geltung erlangen, — innerhalb gewisser Grenzen natürlich, denn die grammatikalische Form des Satzes ist nicht gleichgültig, aber sie ist eben auch nicht allein entscheidend und daher der Spielraum für die Auffassung. Es wird ein Satz von der Form: ich höre, ich freue mich, natürlich leichter als Kundgabe aufgefaßt, denn als Mitteilung. Aber auch das letztere geschieht häufig genug. In einem Satze: „ich glaube, daß er morgen in die Ferien geht", ist das „ich glaube", wenn man so will, unmittelbarer Ausdruck des im Sprechenden jetzt und hier gegebenen Glaubens. Aber die Auffassung gleitet sozusagen darüber hinweg. Ihr ist das „ich glaube" weniger als Kundgabe eines psychischen Zustandes, denn als Mitteilung einer Tatsache wichtig. Sie registriert sie wie jede andere. Anders in anderen Fällen. Luthers: „Hier stehe ich. Ich kann nicht anders..." wird niemand als eine „Mitteilung", jeder als Kundgabe gelten lassen. Dies bedarf keiner Begründung. Es zeigt, daß das natürliche Sprachgefühl Mitteilung und Kundgabe nicht nach der sprachlichen Form bestimmt, sondern nach der aus der Situation sich ergebenden Auffassung der Rede. Umgekehrt kann, was einer sprachlichen Form nach Mitteilung ist, Erzählung eines Vergangenen, lediglich oder vorwiegend als Äußerung — nicht des Vergangenen, aber der Erinnerung an Vergangenes gewertet werden. Der Sachinhalt tritt mehr oder weniger zurück und die Tatsache der jetzt und hier im Redenden erwachten Erinnerung wird leuchtend in den Vordergrund gerückt. Dies ist beispielsweise häufig die Auffassung einer von den Hauptbelden eines Dramas erzählten Begebenheit. Nicht was geschah, sondern wie es der Held erlebte, ist das eigentlich Wichtige. Da es sich nun für uns um die Aufstellung

von Typen dichterischer Darstellungsformen handelt, diese aus der Struktur der ästhetischen Apperzeption und ihrer im Einzelfall gegebenen Verlaufsform gewonnen werden sollen, so bestimmen wir die uns dringend notwendigen Begriffe der Kundgabe und des Berichts nicht nach der Form der Sätze, sondern nach der der Auffassung. Dabei ist ohne weiteres zugegeben, daß jede Auffassungsform ihre reinste Ausprägung in Sätzen von bestimmter Gestalt findet und dementsprechend ihre Verdeutlichung nicht anders als durch Beispiele dieser Satzbildung gegeben werden kann. Es ist weiter zu bemerken, daß diese Auffassungsformen als ideale Fälle zu betrachten sind, denen eine reich differenzierte Wirklichkeit gegenübersteht.

Eine Rede nennen wir Bericht, soweit die Gegenstände, selbst wenn sie als Bewußtseinstatsachen des Sprechenden gegenwärtig sind, nicht als jetzt und hier verlaufende und in der Rede geäußerte Erlebnisse, sondern rein als Tatsachen aufgefaßt werden.

Eine Rede nennen wir Äußerung, soweit ihre Gegenstände — selbst wenn sie nicht jetzt und hier ablaufende Erlebnisse sein können — vornehmlich in ihrer Beziehung zu diesem Ich der Rede aufgefaßt werden. Die höchste Form der Äußerung ist die Kundgabe. Hier ist das in der Rede enthaltene Erlebnis und der Gegenstand der Rede zur Deckung gebracht. Die Gegenstände sind zugleich als Erlebnisse des jetzt und hier redenden Ichs gegeben, und werden als solche auch wirklich erfaßt.

Doch, wie gesagt, nicht alles, was sich als Gegenstand und Erlebnis des Redenden anbietet, muß nun auch so erfaßt werden. Es kann der Charakter der Kundgabe zurücktreten, der einer Mitteilung vorherrschen. Die Häufigkeit dieser Erscheinung hat ihren guten Grund. In der Redeform „ich höre" ist das eigene Erlebnis eben doch auch Gegenstand der Rede und nicht nur ein Ausgedrücktes, wie etwa eine Erregung des Sprechenden im Zittern der Stimme „ausgedrückt" ist. Es ist recht gut eine Auffassung denkbar, die lediglich dem Sachinhalt der Rede zugewendet, es weiter nicht in Rücksicht zieht, nicht realisiert, daß der Gegenstand auch das Ausgedrückte der Rede sei und dies nun könnte psychologisch des näheren dahin bestimmt werden, daß im entwickelten Sprachbewußtsein das Erfassen der Bedeutung ein anderes ist, als das Einfühlen eines Seelischen in die gehörte und verstandene Rede. Erst mit dem zweiten wird für die Auffassung — und nur um die handelt es sich — der ausdrückende Charakter der Rede eigentlich lebendig.[1])

[1]) Vgl. auch Husserl, Logische Untersuchungen II, 1. Untersuchungen.

Das Schema der Dichtungsformen.

Das Schema der Auffassungsformen ist damit gegeben. Nach ihm läßt sich ein Schema der Dichtungsformen bilden. Beiden entspricht eine im Leben der Sprache vielfach abgestufte Reihe von Übergängen und Mischformen. Denn für das lebendige Sprachverständnis sind Sätze ein Doppeltes: Bedeutungseinheiten und Verlautbarungen. Sie sind beides nicht immer in gleichem Maße. Bald tritt das eine, bald das andere zurück und in dem Maß als dies geschieht, scheint eins dem andern zu dienen, nur um seinetwillen da zu sein. So entstehen die Übergänge und Zwischenformen: Bedeutungen, auch wenn sie zu dem psychischen Leben eines Menschen in keiner sachlichen Beziehung stehen, beleben und schaffen besondere Ausdruckswerte und an sich urpersönliche Wortbedeutungen erhalten aus den Ausdruckswerten, soweit sich diese in der Auffassung realisieren, eine besondere Färbung. Dies mag das logische Wesen der Bedeutung nichts angehen, für ihr ästhetisches ist es bestimmend, denn das ästhetische Satzverständnis ist in jedem Fall durch starke Realisierung der Ausdruckswerte charakterisiert. Was vom Kunstwerk gegeben ist, sind Wortfolgen. Aus ihrem Verständnis erwächst das Kunstwerk, die sinnlich-seelische Einheit. Das Seelische ist immer ein „Ausgedrücktes". Es wird lebendig, wenn Einfühlung stattfindet, Einfühlung in Worte, in ihre melodische und bedeutungsmäßige Folge, Einfühlung in das Ganze der gemeinten Gegenständlichkeit. Und diese ist den zwei verschiedenen Formen der Auffassung nach verschieden. Wir geben zunächst eine rein schematische Gegenüberstellung, ohne auf Charakteristik und Begründung einzugehen.

Wo die Wortfolgen als Äußerungen erfaßt werden, verwächst das in die Klänge, in die rhythmischen, in die formalen und in die gegenständlichen Elemente des sprachlichen Ausdrucks eingefühlte Leben zu einer im Sinnlichen unmittelbar ausgedrückten seelischen Einheit. Das ist die Grundstruktur der Auffassung lyrischer und dramatischer Dichtung. Die Rede wird nach der formalen und gegenständlichen Seite als Äußerung eines Ich verstanden — in jedem Fall des jetzt und hier redenden Ich, mag es nun wie im Dramatischen eine konkrete Einzelperson sein oder wie im Lyrischen ein allgemeineres Ich, ein bloßer Bewußtseinszusammenhang, ein psychischer Beziehungspunkt, etwas, das gemeinhin als Stimmung, Gefühl umschrieben wird. Diese Einfühlung ist in ihrer Verlaufsform

von der in die Farben- und Formenzusammenhänge der bildenden Künste nicht verschieden.

Anders in der erzählenden Kunst. Hier ist zumeist von Vergangenem, immer von etwas, das von dem Jetzt und Hier mehr oder weniger weit entfernt ist, die Rede. Jede Erzählung variiert auf ihre Weise das stereotype „Es war einmal" des Märchenerzählers und lenkt so den Blick des Lesers von der Gegenwart weg in irgendeine Ferne. Die Auffassungsform ist die einer Mitteilung. Der Sinn ist gerichtet auf das Tatsächliche als ein von dem jetzt und hier Mitgeteiltwerden Verschiedenes. Und so scheint hier die gleiche Grundstruktur gegeben zu sein, wie beim Lesen wissenschaftlicher Darlegungen: Die Aufmerksamkeit wendet sich zunächst dem Sachverhalt zu. Aber der Zustand des Bewußtseins ist doch in beiden Fällen ein toto coelo verschiedener. Auch bei der Erzählung ist eben letzten Endes nicht die glatte Sachlichkeit das Ziel der seelischen Bewegung. Es findet auch hier Einfühlung statt, denn auch hier ist das Kunstwerk ein Seelisches und dies heißt, daß in der mitgeteilten Sache ein besonderes Leben in der Weise des Ausgedrücktseins enthalten ist. Die Sprache, so würde die Psychologie des achtzehnten Jahrhunderts sagen, ist auch hier nicht für den „Verstand" gebildet, sondern für die „Phantasie". Sie soll, um eine Wendung Humboldts herzusetzen, nicht unmittelbar „den Geist und das Herz interessieren, sondern auf die Einbildungskraft einwirken".[1] Was hier Phantasie, Einbildungskraft genannt wird, beschreibt die neuere Psychologie als Einfühlung. So geschieht die Einfühlung in das Beschriebene, Erzählte, in Begebenheiten, Ereignisse und Personen, in das mitgeteilte Was und so wird dies zu einem ästhetischen Objekt. Freilich auf etwas verschlungenem Wege und in eigener Weise. Davon wird noch eingehend zu handeln sein.

Zweiter Abschnitt.
Zur Psychologie der Dichtungsformen.

Sinn und Zweck dieser Bestimmung.

Damit ist, wie gesagt, vorläufig nur ein Schema am andern orientiert. Es wird kaum eine Dichtung — von kleinen lyrischen Gedichten abgesehen — geben, in welcher nicht beide Auffassungen

[1] W. v. Humboldt, Ästhetische Versuche über „Hermann und Dorothea", 4. Aufl., hrsg. v. Hettner, S. 29.

und beide in gegenseitiger Ergänzung und Modifikation durcheinander gingen, kein Drama ohne Erzählung, kein Epos oder Roman ohne Rede und Gegenrede. Es ist aber nicht der Sinn und Zweck unserer Unterscheidungen, die Grundlage einer Systematisierung des reichen ästhetischen Tatsachenmaterials zu geben. Episch, Dramatisch, Lyrisch gelten uns nicht als Gattungen. Wir wollen Gesichtspunkte für die Analyse gewinnen, wollen in die Struktur des künstlerischen Gegenstandes einer Dichtung einzudringen suchen. Unsere Formbegriffe gelten als ideale Typen nnd besitzen nur heuristischen Wert. Wir glauben ganz gewiß nicht in unserem Schema der lyrischen, dramatischen und epischen Dichtungsform die vielgestaltige Wirklichkeit der Kunstwerke unterbringen zu können. Wir versuchen dies gar nicht. Wir bestimmen die Begriffe des Dramatischen, Epischen und Lyrischen, um ein geschaffenes Kunstwerk in seiner individuellen Eigenart charakterisieren zu können. Nicht jede Bestimmung der Dichtungsformen ist für diese Aufgabe tauglich. Hierzu noch einige Erläuterungen.

Man spricht von epischer Ruhe, von der Stetigkeit, der einfachen Sachlichkeit, von der unbefangenen Freude an den Dingen, die sich im Epos finde. Und unter den „Dingen" versteht man auch den Menschen, denn es seien einfache „objektive", „substantielle" Menschen, die das Epos darstelle. Zwar gebe es auch hier Leidenschaft und Verwicklung. Doch ob es gleich als Leid und Freude eines Einzelnen persönlich sei, werde es eigentlich doch nicht als ein individuelles gesehen, sondern als „menschliches", als typisches. Es sei allbekannt und in seinem Verlauf ebenso vorausbestimmt, wie jedes andere. Das Sprichwort bestimme den Lauf dieser Welt und der Typus beherrsche sie. So stehe hinter dem Einzelnen das Ganze: als Volksstamm, Religion, Sage in alten Zeiten, als Staat, Gesellschaft, Sitte und Weltanschauung in der neueren. Epos und Roman seien die nach Zeiten und Völkern verschiedenen Varietäten einer Spezies: der erzählenden Dichtung.

Es ist hier nicht unseres Amtes die Allgemeingültigkeit dieser Kriterien zu untersuchen. Das ist Sache der allgemeinen Poetik. Ohne weiteres ist ersichtlich, daß ein moderner „psychologischer" Roman, wo die Menschen ihre Seelen wie Orchideen im Treibhaus pflegen, nicht mit Homerischer Objektivität und seinem massiven Glauben an Welt und Menschen zu gestalten ist, nicht mit der herrlichen Derbheit des Rabelais, oder der unbefangenen Freude des Cervantes, nicht mit dem lebensklugen Humor der Engländer

oder mit der heiteren Gelassenheit, in der uns „Hermann und Dorothea“ geboten wird. Darüber hat Spielhagen in seiner „Technik und Theorie des Romans“ aus der intimen Kenntnis des Schriftstellers gute Bemerkungen gemacht. Die Zeiten, so hört man, sind andere geworden, so ändert sich auch die Gefühlswelt. Sie „kehrt“ überall „wieder“, aber überall in anderer „Verkleidung“. Die gleichen Probleme werden verschieden gesehen, die gleichen Charaktere von anderen Punkten aufgebaut. Das ewige Spiel von Wechsel und Bestehen — die unvermeidliche Form alles Verstehens einer Entwicklung — in seiner Bedingtheit zu offenbaren ist, wie gesagt, Aufgabe einer historisch orientierten Poetik. Uns interessiert in diesem Zusammenhange ein anderes.

Die oben gegebenen wahllos herausgegriffenen und leicht zu mehrenden Bestimmungen des Epischen beziehen sich auf die Dichtung, wie sie im ästhetischen Genuß gegenständlich wird. Sie haften unmittelbar an dem Gesamteindruck und zwar an dem Erlebnis als einem Ganzen, nicht an seinen einzelnen Stücken. Sie dienen der Charakteristik der „epischen Welt“. Sie sind in unserer Sprache Bestimmungen des ästhetischen Gegenstandes und da sie nicht als ein Teilstück desselben gegeben, noch in solchen begründet sind, sondern an ihm als einem Ganzen haften, so nennen wir sie in Befolgung eines neueren psychologischen Sprachgebrauchs: Gesamtcharaktere des ästhetischen Gegenstandes. Ihr Wesen ist: das Ganze wie eine Atmosphäre zu umschweben, erlebt zu werden und zwar als eine Weise, wie das „Ganze“ uns anmutet. Der Gesamtcharakter ist von dem Erlebnis ebensowenig zu scheiden, wie die Melodie von den Tönen, aus welchen sie „besteht“ — womit nicht gesagt sein soll, daß die Melodie ein Gesamtcharakter der Töne sei. Die Melodie — nämlich eine bestimmte, soweit sie ein komplexes psychisches Erlebnis ist — hat ihren besonderen Gesamtcharakter und ist im übrigen, was sie ist. Aber ebenso wie die Melodie „dieselbe“ bleibt, wenn alle Töne geändert werden, kann „derselbe“ Gesamtcharakter auch anderen Erlebnissen zukommen. So entstehen jene Übertragungen, ohne welche eine eindringende Analyse der Kunstwerke, eine ästhetische Charakteristik nicht auskommt. Man setzt Epik und Stücke der antiken Plastik in Beziehung; findet daß sie gleichen Gefühlswelten entspringen, charakterisiert diese Welt und fühlt es unmittelbar heraus, daß Beethovens Symphonien und Shakespeares Dramen aus anderen, unepischen Welten stammen. Die römische Kampagna hat epische Breite, auf der Lüneburger

Heide schlummert es wie eine alte Sage, fährt man durch Mitteldeutschland, so ist es, als lese man eine Novelle und über den Landschaften des Benozzo Gozzoli in dem Palazzo Medici liegt die helle Tagesfreude des Schilderns und Erzählens — solche Charakteristik geht vom ästhetischen Gegenstand aus. Sie ist eine unmittelbare Interpretation des Eindrucks. So heißt es in HUMBOLDTS Ästhetischen Versuchen über GOETHES „Hermann und Dorothea“: „Wenn wir länger bei demselben (dem GOETHEschen Gedicht) verweilen, wenn wir ihm in allen seinen einzelnen Teilen folgen, wenn wir dann sehen, wie vollendet alle Umrisse sind, wie fest sich jede Gestalt unserer Phantasie einprägt, wie klar jede sich an die andere stellt, um zusammen eine schön geschlossene und leicht übersehbare Gruppe zu bilden: dann können wir uns nicht verleugnen, daß die Stimmung, mit der wir es verlassen, der Stimmung ähnlich ist, mit welcher sonst ihrer Gattung nach ganz verschiedene Künste, mit welcher die Werke der Malerei und der Plastik auf uns einwirken.“[1])

Was hier in Rede steht, ist die Verwandtschaft ästhetischer Gegenstände, deren entsprechende künstlerische Gegenstände „ihrer Gattung nach“ verschieden sind.

Nimmt man nun diese ästhetischen Gegenstände und ihre Gemeinsamkeiten zur Grundlage einer Bestimmung des Epischen, Lyrischen und Dramatischen, so kommt man naturgemäß zu anderen Bestimmungen als den von uns vorläufig schematisch nebeneinandergestellten. Doch diese Bestimmungen wären für das Darstellungsproblem an sich zunächst unbrauchbar. Denn sie sind auf die künstlerischen Gegenstände — um diese handelt es sich ja hier — nicht ohne weiteres übertragbar. Was hat der Hermes des Praxiteles als geformter Marmor mit einem Gesang des Homer jener Folge von Hexametern gemein? Beide enthalten, soweit sie künstlerische Gegenstände sind, Anweisungen zu einer ästhetischen Apperzeption und zwar zu einer bestimmten, ihnen allein angemessenen und der anderen heterogenen, da sie sich an andere „Auffassungsorgane“ wendet.

Eine Ästhetik nun, die das Darstellungsproblem behandelt, muß die Verwandtschaft der ästhetischen Gegenstände, das, was sie innerlich verbindet, und in Übertragungen der Gesamtcharaktere zum Ausdruck kommt, wohl beachten. Aber was sie zu beschreiben

---

[1]) S. 33 der 4. Aufl.

und zu ergründen hat, ist die Struktur des künstlerischen Gegenstands. Aus diesen muß sie die Eigenheiten des ästhetischen Gegenstandes von Fall zu Fall abzuleiten suchen. Er ist der Gegenstand ihrer Forschung.

Freilich darf sie nicht, wie es bisweilen geschieht, den groben methodischen Fehler begehen, aus der Verschiedenheit der künstlerischen Gegenstände eine Unvergleichbarkeit der ästhetischen zu deduzieren und offenkundig vorgefundene Verwandtschaften im Gesamterlebnis ignorieren. Sie wird, wenn sie die ursächlichen Beziehungen zwischen dem ästhetischen und künstlerischen Gegenstand aufzudecken bemüht ist, vielmehr danach streben, die Eigenheiten des ästhetischen Gegenstandes aus der Struktur des künstlerischen zu erklären, und wird in den Gesamtcharakteren der ästhetischen Gegenstände wertvolle Hinweise für die Erforschung der künstlerischen erblicken. Der künstlerische aber ist nichts, wenn er nicht aufgefaßt wird und er ist nur insofern ein eigenartiger, als er die Auffassung bestimmt. So wird eine das Darstellungsproblem behandelnde Untersuchung von selbst, d. h. aus der Natur ihrer Fragestellung, darauf gedrängt, die Verschiedenheiten der Dichtungsformen in denen der Auffassung zu suchen. Diese wird sie als ideale Typen aussondern und wird an ihnen das jeweils zu untersuchende Objekt, d. h. den künstlerischen Gegenstand und die ihm zugehörige individuelle Auffassungsform orientieren. Die Auffassung aber läßt sich nicht gut anders bestimmen, als durch die Angabe der Bedingungen, unter denen sie stattfindet.

Im übrigen haben Goethe und Schiller, wenn sie sich zu verständigen suchten, welche Form für die poetische Behandlung gewisser Stoffe die geeignetste sei, vom Standpunkt des Poeten aus behandelt, was wir vom Interesse der ästhetischen Forschung aus ergründen wollen. Uns ist gegeben der im ästhetischen Genuß erschaffene Gegenstand; ihn suchen wir zu erklären, d. h. die Faktoren anzugeben, denen er sein Sosein verdankt. Der Zusammenhang dieser Faktoren heißt der künstlerische Gegenstand. Seiner Erkenntnis sind Grenzen gesetzt. Wir wissen davon. Goethe und Schiller hatten ein seelisches Ganze zur Darstellung zu bringen, jene Einheit, an der wir Stoff, Motiv, Gehalt etc. unterscheiden. Dafür standen ihnen bestimmte Darstellungsmittel zu Gebote. Ihren Zusammenhang nannten sie „Formen der dramatischen, epischen und lyrischen Gattung“ und neben den Bemühungen, das Wesen dieser Formen zu ergründen, ging das Nachdenken und Überlegen,

welche Form dem Gegenstand die geeignetste sei, d. h. welche am besten den Gehalt ausschöpfe, welche ihn vollkommen ausdrücke. Wenn sie dabei in der Erwägung dichterischer Praxis zu wenig der historischen Bedingtheit der Form Rechnung trugen, die Stoffe als feste umgrenzte und unveränderliche Gegebenheiten behandelten, während doch gerade ihre Gesichter, je nach den Augen, mit denen sie angesehen werden, wechseln, so ist dies eine aus der technischen Richtung ihres Interesses und einer nur zu begreiflichen Ablehnung des historischen Relativismus herrührende Einseitigkeit. In jedem Falle gingen sie von dem aus, was ihnen unmittelbar gegeben war: den in einem bestimmten Stoff konkret gewordenen seelischen Gehalt. So auch die Ästhetik von dem ihr zunächst Zugänglichen, dem ästhetischen Eindruck, dem Gegenstand des ästhetischen Genusses. Beide aber wollen — freilich zu verschiedenem Endzweck — Einblicke gewinnen in die zwischen Darstellung, Dargestelltem und aufnehmendem, ästhetischem Subjekt bestehenden Zusammenhänge. Goethe und Schiller mußten daher auch zu ähnlichen Bestimmungen der Dichtungsgattungen gelangen, wie sie von uns versucht werden. Goethe gibt in der Beilage zum Brief vom 23. Dezember 1797 folgende Bestimmung des epischen und dramatischen: „Der Epiker und Dramatiker sind beide den allgemeinen poetischen Gesetzen unterworfen, besonders dem Gesetze der Einheit und dem Gesetze der Entfaltung; ferner behandeln sie beide ähnliche Gegenstände, und können beide alle Arten von Motiven brauchen; ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. Wollte man das Detail der Gesetze, wonach beide zu handeln haben, aus der Natur des Menschen herleiten, so müßte man sich einem Rhapsoden und einen Mimen, beide als Dichter, jenen mit seinem ruhig horchenden, diesen mit seinem ungeduldig schauenden und hörenden Kreise umgeben, immer vergegenwärtigen, und es würde nicht schwer fallen zu entwickeln, was einer jeden von diesen beiden Dichtarten am meisten frommt, welche Gegenstände jede vorzüglich wählen, welcher Motive sie sich vorzüglich bedienen wird; ich sage vorzüglich: denn, wie ich schon zu Anfang bemerkte, ganz ausschließlich kann sich keine etwas anmaßen.“ Goethe verbreitet sich dann über die Gegenstände beider Dichtungsformen, über die Motive, „die Welten, welche zum Anschauen gebracht werden sollen“ und gibt einige Winke über die epische und dramatische

Gestaltung immer in nahem Bezug zu der gegebenen Grundbestimmung.

So müßte denn auch die Poetik immer wieder die verschiedenen Bestimmungen des Epischen, Dramatischen und Lyrischen zueinander in Beziehung setzen, denn ihr letzes Ziel, wozu alles Systematisieren, alle Überschau und alle Detailuntersuchung geschieht, ist doch das Begreifen der Kunst als Tatsachenwelt eigener Gesetzmäßigkeiten und besonderer Struktur.

Die epische Auffassung.

Wir haben dem Schema der Auffassungsformen ein Schema der Dichtungsformen gegenübergestellt und versuchten die Berechtigung dazu aus der Natur unserer Fragestellung abzuleiten. Wir suchen nunmehr die Typen der Auffassung genauer zu bestimmen. Wir beginnen mit der Form der Auffassung epischer Dichtung.

Das ästhetische Objekt entsteht hier auf eigentümliche Weise. Während es im Dramatischen und Lyrischen in den Sätzen so gegeben ist, daß es nur ihrer Auffassung als Äußerungen bedarf, es lebendig zu machen, wird es im Epischen gewissermaßen auf einem Umweg vermittelt. Was nämlich in dem ästhetischen Gegenstand an Sachgehalt steckt, wird mitgeteilt, während es im Dramatischen und Lyrischen ausgedrückt ist. So wenigstens präzisiert sich der Sachverhalt bei schematischer Scheidung und dementsprechend ist auch die Einfühlung in die gegebenen Wortfolgen hier und dort eine andere.

In der Auffassung epischer Dichtung ist die Einfühlung — eben in ihrem Verhältnis zu den Wertfolgen — eine mittelbare: Die Worte sind nicht der Ausdruck der Gegenstände, sie sind nur Ausdruck der Vorstellungen von den Gegenständen, wie sie die populäre Psychologie als Erlebnis in einem Bewußtsein vorhanden denkt. Auf die Gegenstände weisen sie nur hin, wie man wohl sagt: mittels ihrer Bedeutungen. Dies ist der Umweg, den die Auffassung erzählender Dichtung zu machen hat. In die übermittelten Sachzusammenhänge, Ereignisse, Menschen, Situationen wird, ihrer Eigenart entsprechend, ein besonderes Leben eingefühlt. So werden sie zu ästhetischen Gegenständen, zu Objekten der „ästhetischen Betrachtung“. Wirkte nun aber nur diese Einfühlung, so wäre ein lebendiges Miterleben wohl einigermaßen in Frage

gestellt: Die formalen Ausdruckswerte der Sprache gelangten überhaupt nicht zur Geltung. Sind sie doch Äußerungen des jetzt und hier gegebenen Ichs der Rede und gerade von diesen sind die Tatsachen der Erzählung und Dichtung als vergangene deutlich unterschieden. Soweit sie sich also realisierten, würden sie die Vorstellung des Ichs der Rede, d. h. des Erzählenden, beleben, wirkten also scheinbar in einer der Einfühlung in das Mitgeteilte entgegengesetzten Richtung. Und ganz sind ja diese Ausdruckswerte — wir haben es oben auseinandergesetzt — nicht auszuschalten. So wäre es denn bei diesem Widerstreit der Einfühlungen um die ästhetische Wirkung der erzählenden Dichtung übel bestellt — bestünde er wirklich. Dies aber ist nicht der Fall. Wer ist denn das Ich der Rede? So sehr es auch durch die Einfühlung in die formalen Elemente differenziert und bereichert werden mag — es bleibt solange nicht etwas von anders woher hineingedeutet wird, der Erzähler und nichts anderes, nicht mehr und nicht weniger, vor allem nicht eine außerhalb der Erzählung existierende Person bestimmten Namens, Standes und Charakters. Wir beleben das Ich der Rede wie es und weil es erzählt. So wenigstens ist es in der reinen Erzählung. Wir erleben es wie das Erzähler-Ich die mitgeteilten Tatsachen auffaßt und beurteilt, welche Gefühle in ihm erwachen, wie die Phantasie und Erinnerung Abwesendes vergegenwärtigt, Entferntes herbeizieht. Das Erzählte wird also nicht als nackter Tatsachenzusammenhang geboten. Es wächst vielmehr der jetzt und hier im Erzähler sich abspielende, seelische Prozeß des Erzählens mit dem gleitenden Wechsel der Bilder und Stimmungen in uns hinein und in diesem Licht von dem Schimmer der Persönlichkeit des Erzählers seltsam umwoben, in dem besonderen geistigen Rhythmus seines Vorstellungsverlaufs wird auch in uns die mitgeteilte Tatsächlichkeit lebendig. Der Rhythmus der Rede, Tempo, Wortklang und Länge der Sätze, die Wahl der Worte, die Gestaltung der Ereignisse, was mitgeteilt, was verschwiegen wird — kurz ein ganzes System von Ausdruckswerten ist fort und fort an der Arbeit, das Mitgeteilte in einem besonderen Sinne vor uns hinzustellen. Man achte nur einmal, wie bei guter mündlicher Erzählung die Geste, das Mienenspiel, der Ausdruck der Augen, der Tonfall der Stimme des Erzählers, und nicht zum wenigsten die Pausen, die er macht, für die Wirkung des ganzen von Bedeutung sind — und von um so größerer, je weniger sie bemerkt werden! Alles dies nun muß sich irgendwie bei der Aufnahme der

geschriebenen Erzählung wiederfinden. So trägt eine Einfühlung die andere. Es ist nicht, als würde die nüchterne Tatsächlichkeit aufgebaut gleich einem Gerüst und, so gut es geht, nachträglich geschmückt und umgekleidet und zu dem Erzähler in Beziehung gebracht. Die mitgeteilte Tatsächlichkeit lebt — zwar nicht als Welt des Erzählers in uns auf, denn die Auffassung ist auf das Erzählte gerichtet und „achtet" nicht des Erzählers; aber sie lebt in jener Färbung und jener Distanz, die dem Was durch den Erzähler verliehen wird. Der Erzähler — daran ist festzuhalten — ist nicht selbst „gegenständlich", aber der Gegenstand ist, was er ist, nur durch ihn, oder, wenn man will, durch uns, die wir seine Gedanken mitdenken , seine Bilder mitsehen, seine Gefühle mitfühlen. So ist der Erzähler und was ihn in der geschriebenen Erzählung zu ersetzen geeignet ist, ein wichtiges Stück in dem Zusammenhang der Wirkungsfaktoren, denen der ästhetische Gegenstand einer epischen Dichtung sein eigentümliches Leben verdankt. Er selbst gehört nicht zum ästhetischen Gegenstand, sondern zum künstlerischen, denn eine Scheidung von Erzähler und Erzähltem geschieht nicht im ästhetischen Genuß, sie wird erst nachträglich vollzogen bei der Reflexion auf die Mittel der Darstellung. Aber sie gründet natürlich in einer im ästhetischen Genuß unmittelbar erlebten Weise der Beziehung des ästhetisch apperzepierenden Subjekts auf Gegenstände, auf jenes eigentümliche Vermitteltsein, das als ein Gesamtcharakter an dem ästhetischen Gegenstand haftet und verschieden zu charakterisieren ist. Der Erzähler, um es in einem Bilde zu sagen, ist nur wie ein Glasfenster, durch welches hindurch man auf eine Landschaft sieht. Der Blick ruht in der Weite. Ist das Glas gefärbt, ist es die Landschaft auch. Aber auch in dieser Färbung kommen Farben und Helligkeiten des Bildes — nur eben gleichmäßig verändert — zur Geltung. Freilich je gefärbter das Glas ist, umsomehr zehrt es die in der Landschaft selbst gelegenen Farben auf, bis schließlich bei dunkel gefärbten Scheiben nur größte Helligkeiten und schärfste Gegensätze aus der allgemeinen Verfinsterung hervortauchen. Immer aber kann der Blick auf die Landschaft gerichtet sein, immer schiebt sich die Scheibe dazwischen und verändert das Bild. Erst eine Änderung des Blickpunktes, ein anderes Sehen lenkt den Blick auf die Scheibe selbst und ändert das Verhältnis von Scheibe und Landschaft. Dann wird der Erzähler gegenständlich. Was er nun auch erzählen mag — es gilt als seine Äußerung, nicht als ein Mitgeteiltes und je mehr

das der Fall ist, um so reiner kommt statt der epischen die dramatische Auffassung zur Geltung.

Eine Ästhetik der erzählenden Kunst hat aber immer mit der Zweiheit von Erzähler und Erzähltem zu rechnen. Es gibt keine Erzählung ohne Erzähler. Wenn Spielhagen in seiner Technik des Romans von „objektiver“ Darstellung spricht, hinter der der Erzähler zu verschwinden habe, so meint er nach allem, was er darüber sagt nicht eigentlich den „Erzähler“, sondern den Menschen in ihm mit seinen Liebhabereien und Abneigungen, wie er auch außerhalb der Erzählung als dieser und jener als existierend erfaßt wird. Auch wenn er richtig sagt, daß Homer die Objektivität bis zu dem Grade erreiche, daß er eigentlich nicht „der dichterische Mund seines Volkes“, sondern „der Mund seines dichterischen Volkes“ sei, also das poetische Organ κατ' ἐξοχήν — auch dann bleibt er doch ein „Mund“, ein idealer Erzähler, der Geschehnisse und Begebenheiten erzählt. Überhaupt wird die Frage, inwieweit der Erzähler als Persönlichkeit hervortreten darf und soll, in keiner Weise präjudiziert durch die Forderung, daß er als Erzähler seine Wirkung entfalte, daß alles wirklich als erzählt erfaßt werde. Jene Frage betrifft, wenn man es genauer bedenkt, den ästhetischen Gegenstand. — Spielhagen meint, aus ihm müsse alles Subjektive, Individuelle, alle Stimmung und Laune entfernt werden. Unsere Forderung zielt dagegen auf den künstlerischen Gegenstand. Sie wird, wie man sich auch zu Spielhagens Forderung der objektiven Darstellung stellen mag, dadurch weder erfüllt, noch abgewiesen. Die Epischen Gesänge des Homer sind Muster echter Erzählung: „Das Homerische Gedicht,“ so heißt es in den Noten zum West-Östl. Divan, „ist rein episch, der Rhapsode waltet immer vor, was sich ereignet, erzählt er, niemand darf den Mund auftun, dem er nicht vorher das Wort verliehen, dessen Rede und Antwort er nicht angekündigt.“ (Weimar. A. VI.) Alles in ihnen ist vermittelt, referiert, in epischer Distanz gehalten, der Erzähler ist wirksam und doch feiert sie Spielhagen als den Gipfel der „Objektivität“ und in seinem Sinn durchaus mit Recht. Andererseits kann ein Roman im „Subjektiven“ Willkürlichen stecken bleiben und doch der Forderung, daß in allem ein erzählendes Ich wirksam sei, nur sehr unvollkommen genügen.

Jedenfalls ist das Verhältnis des Erzählers zu dem Erzählten, da es nun doch einmal das Auszeichnende der epischen Dichtung ist, „erzählt“ zu werden, von weittragender Bedeutung für die Gestaltung der epischen Form, für die eigentümlich vermittelte Auf-

fassung des Epischen. Dieses Verhältnis kann gar verschieden sein. Wie steht der Erzähler zu seinem Gegenstand? Erzählt er Wirkliches oder erfindet er frei? Ist er innerlich selbst beteiligt, ist er ergriffen oder geht es ihn persönlich nichts an? Erzählt er von sich oder von andern? Ist er wie ein farbloses Fensterglas, das nur eben das Bild zusammenhält, oder gibt er wie ein farbiges Glas allem besondere Tönung. Solche und ähnliche Fragen bestimmen offenbar die Form seiner Erzählung und bestimmen, da ja in der Auffassung alle diese Äußerungswerte wirksam werden, die Grundstruktur der jeweils zu ermittelnden ästhetischen Apperzeption. So hatte OTTO LUDWIG z. B. drei Formen der Erzählung unterschieden. Eine, „die eigentliche Erzählung“, wie man im gewöhnlichen Leben zu erzählen pflegt. Der Erzähler „referiert und muß sich wohl hüten, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt, noch von einem anderen erfahren haben kann“. Die andere „die szenische Erzählung“. „Der so Erzählende erlebt die Geschichte und läßt sie den Leser miterleben.“ Er braucht keinen Ausweis seiner Kenntnis zu geben und er ordnet alles nach der inneren Gesetzmäßigkeit des Gegenstandes. Die dritte, eine Mischform, vereinigt, so meint OTTO LUDWIG, die „Vorteile aus a und b: die stete Darstellung innerer und äußerer Vorgänge, die Kausalität des Verstandes, die lyrische Innigkeit des Gemütes, auch die Gedrängtheit von a, mit der detaillierten Mimik, der charakteristischen Ausmalung der äußeren Erscheinung und dem erfrischenden Springen der freien Phantasie von b.... Sie erzählt eins, das andere läßt sie den Leser miterleben.[1]) — So sind verschiedene Gruppierungen möglich. Die wiedergegebenen Sätze O. LUDWIGS zeigen den Wert dieser Gesichtspunkte für die Erkenntnis der Struktur des künstlerischen Gegenstandes. Ihre Entsprechungen in den ästhetischen Gegenständen — bei LUDWIG läuft beides in der Charakteristik nebeneinander her — sind unschwer aufzuweisen. Hier galt es, die Entwicklungsmöglichkeit dieser von der Form der Auffassung ausgehenden Bestimmung der epischen Dichtkunst anzudeuten. Wir haben es hier nicht mit einer systematischen Darstellung der epischen Auffassung zu tun. Wir deuten Möglichkeiten der Verwendung und Entwicklung nur an, um eine enge und einseitige Auffassung der eigenen Bestimmung hintanzuhalten. Im übrigen ist ja unsere Absicht hier lediglich die der Vorbereitung einer Einzeluntersuchung. Wir legen

[1]) O. LUDWIG, Epische Studien, Werke VI 304 (HESSE).

sozusagen die Instrumente zurecht, mit denen die Sektion eines künstlerischen Organismus geschehen soll. Wichtig ist lediglich die Anerkennung, daß der Auffassung einer epischen Dichtung eine besondere seelische Struktur zugrunde liege und daß zu ihrer Beschreibung von der Tatsache auszugehen sei, daß hier eben alles erzählt ist. Dies ist als Bildungsprinzip epischer Auffassung anzuerkennen: im übrigen liegt es im Begriff des Bildungsprinzips in der Wirklichkeit in vielen Abarten zur Erscheinung zu kommen.

Wir wenden uns nunmehr der Auffassungsform des Dramatischen zu.

Die dramatische Auffassung.

Lyrische und dramatische Auffassung unterscheidet sich von der epischen durch die Geltung der Worte als Äußerungen eines jetzt und hier gegebenen im ästhetischen Genuß gegenständlichen Ichs der Rede. Dieser ästhetische Gegenstand verdankt sein Dasein dem Walten dieser unmittelbaren Einfühlung in die bedeutungsvollen Wort- und Satzzusammenhänge. Es findet sich in ihm nichts, was zu einer ähnlichen Scheidung berechtigte, wie sie im Epischen zwischen Erzähler und Erzähltem stattfindet. Was aber unterscheidet nun Lyrik und Dramatik? Wird doch von anderen Gesichtspunkten aus Drama und Epos unter den Begriff der pragmatischen Dichtung dem Lyrischen entgegengestellt. Was ist, so fragen wir, das Unterscheidende der dramatischen und lyrischen Auffassung?

Im Drama, dies wird als äußerliche, aber nicht weiter in Frage gezogene Charakteristik gelten, läßt der Dichter die Person selbst handelnd und redend auftreten und aus Handlung und Rede erwächst das Drama als eine Einheit von Charakteren und Geschehnissen, die untereinander in verschiedenen Verhältnissen der Über- und Unterordnung stehend, in der eigentümlichen Weise ihres Ineinanders ein Ganzes bilden und in sich einen seelischen Gehalt tragen. Der Dichter selbst greift nicht erläuternd und erklärend in den Verlauf des Geschehens; denn was sich an szenischen Bemerkungen findet, kommt bei der szenischen Darstellung selbst zur Geltung, an Stelle der „Vorstellung von den Dingen“ treten „die Dinge“ selbst. So müssen Sätze und Handlungen als Reden und Taten verstanden werden und zwar — dies ist entscheidend — eines persönlich bestimmten, in der sukzessiven Aufnahme der Dichtung sukzessiv ausgestalteten, bereicherten und individuell differenzierten Ichs, als Rede und Tat der im Szenar so und so benannten

Personen. Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sätze, deren Betätigung, wie wir im ersten Kapitel dieses Teiles S. 53 ff. auseinandersetzten, an sich der Vorstellung eines bestimmten sich äußernden Individuums nicht bedarf, wird bei der dramatischen Vorstellungsbildung in besonderer Weise spezialisiert. Die allgemeine Ausdrucksfunktion der Sätze enthält so viel dramatische Werte als das in den Worten und Sätzen ausgedrückte Psychische auf ein bestimmtes Ich einer Person direkt bezogen wird.

In dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller findet sich eine Charakteristik dramatischer Vorstellungsbildung, dem Plane jener Auseinandersetzung entsprechend, vom Schauspieler aus gedacht. Man wird die Beziehung zu unserer Aufstellung leicht herausfinden. Es heißt da: „Der Mime dagegen ist gerade in dem entgesetzten Fall; er stellt sich als ein bestimmtes Individuum dar, er will, daß man an ihm und seiner nächsten Umgebung ausschließlich teilnehme, daß man die Leiden seiner Seele und seines Körpers mitfühle, seine Verlegenheiten teile und sich selbst über ihn vergesse.... Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden." [1])

Immer sind, so sagten wir, Worte Äußerungen eines Seelischen, aber nicht immer, so fügen wir hinzu, ist das Seelische eine bestimmte Person und demgemäß hat der als Äußerung verstandene Satz nicht immer jenes eigentümliche auf den Redenden Hinweisende, Pointierte, jene Aktualität der Geste, wie es die dramatisch erfaßte Rede an sich trägt. Diese Auffassung muß im Satz, wie gesagt, vorgebildet sein, doch nur soweit nun wirklich die Auffassung diesen Weisungen gehorcht, hat der Satz dramatische Geltung. Das Entscheidende also ist auch hier die Form der Auffassung. Von ihr hängt es ab, ob wirklich der Dramatiker seine eigentümliche Aufgabe erfüllen kann: nicht redende Menschen, sondern durch Rede Menschen — und dies in einem weitesten Sinne — darzustellen. Das Entscheidende ist ja nicht das Vorkommen von Rede und Gegenrede. Sie findet sich bei Homer in hunderten von Hexametern fast ohne Zwischenbemerkung der Erzählenden und doch wird niemand,

---

[1]) Briefbeilage zum 23. Dez. 1797.

wie es A. W. SCHLEGEL fein anmerkt, von einem Dialog — im dramatischen Sinn des Wortes — reden. Das Entscheidende ist die in der Gestaltung der Rede vorgebildete Struktur ihrer Auffassung: Rede und Widerrede, Geste und Handlung fordern als einzige Darstellungsmöglichkeiten des Dramatikers die straffe Rückbeziehung ihrer Ausdruckselemente nicht nur auf ein Ich als allgemeinen seelischen Mittelpunkt, sondern auf die bestimmte Person. Und mag auch das eigentlich Dargestellte oft — wie beispielsweise bei IBSEN — hinter den Personen liegen, so müssen doch auch hier die seelischen Äußerungen das Medium der Persönlichkeit erst passieren, um in dieser eigentümlichen Brechung ihrem letzten Ziele zuzustreben.

So ist diese Bestimmung gleich denen der epischen und der noch zu erörternden lyrischen Vorstellungsbildung nicht als Regel zu fassen, sondern als allgemeines Bildungsprinzip, zu dessen geschichtlichem Wesen es gehört sich nicht in einem Falle auszugeben, sondern in den unbegrenzten Möglichkeiten individueller Variationen zu wirken. In jedem Drama gibt es erzählende Partien, wo die Rede mehr als Mitteilung von Tatsachen, denn als Verlautbarung erfaßt wird. Und hier sind der Möglichkeiten der Auffassung viele: Was eine Bote erzählt, kommt als bloßer Bericht reiner zur Geltung, als was der Held des Dramas in dieser Art spricht und was oft mehr als jetzt und hier auftauchende Erinnerung, denn als geschehene Tatsache in dem dramatischen Zusammenhang seine Wirkung übt. Hier erfährt die epische oder dramatische Grundstruktur eigene Modifikationen: „Selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor Augen gebracht werden.“[1])

Hier wird eine das Darstellungsproblem behandelnde Ästhetik reiches Material ihrer Forschung finden. Sie wird es nicht in schematisch-äußerlicher Auffassung zu einer Formenlehre der Technik entwerten, sie wird den geschichtlichen Zusammenhang zwischen Mitteln der Darstellung und dem jeweiligen Gehalt des Dramas aufzeigen und ihre Beziehung zu anderen Bestimmungen des Dramatischen herzustellen wissen. So scheint — um nur einige Beispiele in beliebiger Folge zu geben, die im „Wilhelm Meister“ aufgestellte Forderung, „im Roman sollen vorzügliche Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden, im Drama Charaktere und Taten“, mit der Grundstruktur der epischen und dramatischen Auffassung im besten Einklang zu stehen. Aber eine dogmatische Auffassung

---

[1]) Briefbeilage a. a. O.

wäre gar sehr von Übel. Was fiele ihr alles zum Opfer! Von allem das Wertvollste: der Faust II. Da ist alles „Gesinnung" und „Begebenheit", nichts oder nur weniges „Charakter und Tat". Dem entspricht die Auffassungsform der Reden: sie ist eher episch und lyrisch als dramatisch, die Menschen sind die Sprecher der Reden, aber die Reden selten die Sprache der Menschen. Damit sind der Analyse des künstlerischen Organismus wertvolle Fingerzeige gegeben — aber eine Ästhetik, die solche Bestimmungen nur verwertet, um der poetischen Gestaltung Grenzen zu ziehen, die sagen wollte: dies ist ein Drama und dieses ist keines, würde den Ast absägen, den sie mit vieler Mühe erst erklettert hat. Woher hat sie ihre Maßstäbe als aus den Werken?

Wenn Schiller in dem Brief an Goethe vom 25. April 1797 bemerkt, „der Dramatiker stehe unter der Kategorie der Kausalität, der Epiker unter der der Substantialität", so ist auch dies in dem tiefen Gegensatz der Auffassungen hier und dort begründet: Wo ein Erzähler, da gilt die Anordnung der Begebenheiten als sein Vorstellungsverlauf. Er kann die Stücke auf seine Weise verbinden, darf vor- und zurückgreifen und schafft dergestalt eine besondere nicht in dem Vorgang selbst gelegene Einheit. Der Dramatiker, da er nur Rede und Tat gibt, muß in diesen selbst Einheit und Folge herstellen: er verbindet nach Ursache und Wirkung.

So ließe sich aus unserer Bestimmung der Auffassungsformen vielerlei ableiten. Die nachfolgende Einzeluntersuchung wird weitere Beziehungen aufweisen, Modifikationen zeigen und Möglichkeiten entwickeln. Da es sich nicht um Gesichtspunkte der Systematisierung handelt, sondern der Einzelanalyse, muß schließlich auch daraus erst Bedeutung und Wert der Bestimmung resultieren. Wir wenden uns zur Bestimmung der lyrischen Auffassungsformen.

Die lyrische Auffassung.

Die Lyrik scheint unter den Gattungen einer eindeutigen Bestimmung am schwersten faßbar. Definiert man sie als die „subjektive" Kunst, so ist mit Recht zu fragen, wie der Lyriker als Künstler möglich sei, „er, der nach der Erfahrung aller Zeiten immer ‚ich' sagt und die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehrungen vor uns absingt".[1]) Und was wäre

[1]) Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie". 4. Aufl. S. 39. (Gr. Ausg.)

schließlich mit der Definition der Lyrik als der subjektiven Kunst geleistet! Ist es mehr als ein fernes Hindeuten auf das, was genauer zu beschreiben ein so unbestimmtes, mißverstandenes und daher selbst allererst der Erklärung bedürftiges Wort wie „subjektiv“ gänzlich unvermögend ist? So wollen wir dies Wort hier wie auch sonst in ästhetischen Untersuchungen vermeiden. Aber einen Fingerzeig kann es uns doch geben. Ist die Lyrik die subjektive Kunst — man drückt etwas Richtiges unzureichend aus — so sind die Worte und Sätze, da der Lyriker ich und wieder ich sagt, jedenfalls Äußerungen eines Seelischen und da das Seelische auf Einfühlung des eigenen Ich beruht, so kann man wohl sagen, die Rede werde als Äußerung eines eingefühlten Ich verstanden. Aber dies wird sie im Dramatischen auch und Lyrik und Dramatik sind doch wohl unterschieden. Wo liegt nun das Wesentliche der lyrischen Auffassungsweise?

Im Drama ist das Ich der Rede die bestimmte, redende Person, wie sie im Szenar aufgeführt ist, fünf Akte hindurch in den verschiedensten Lebenslagen uns beschäftigen soll, zu anderen Personen in mannigfachen Beziehungen steht und durch Einfühlung in ihre Äußerungen in der konkreten Fülle einer Persönlichkeit erlebt wird. Ist das Ich einer lyrischen Dichtung ebenso eine Person, ein Mensch bestimmten Namens, Standes und Charakters mit einer Vergangenheit und einer in dem Jetzt und Hier keimhaft vorgebildeten Zukunft? Man versuche es einmal bei einem lyrischen Gedicht, das sich als Ich-Erlebnis gibt, in welchem also, populär und falsch ausgedrückt, der Dichter sich selbst darstellt, — dieses Ich zu charakterisieren, wie etwa den Sprecher eines Monologs. Fühlt man es nicht, wie man an dem Eigensten des Gedichtes vorbeiredet? Wie der seelische Gehalt entweicht und eine traurige leere Hülse überbleibt? Das Seelische hat im Lyrischen einen eigenen Agregatzustand. Es widerstrebt der Bindung in einer Persönlichkeit. Es schwebt; ist sozusagen gasförmig, nicht fest, es ist Stimmung, Bild, Gedanke oder Gefühl — jedenfalls Zustand.

Nun kann man freilich auch hier von einem Ich reden — zumal bei genetischer Betrachtung. Aber man wisse, daß es ein anderes Ich ist, als das dramatische! Dies zeigt schon die Vortragsweise: Wird ein lyrisches Gedicht vorgetragen, so verlangt es eine spezifisch andere Weise des Vortrags, als der Monolog. Starke dramatische Akzente steigern nicht, sondern zertören die Wirkung. Der Sänger eines Liedes vermeidet die Gebärde, der

Sprecher des Monologs sucht sie. Dort kann eine Handbewegung die Wirkung zerstören, hier erst vollenden. Das lyrische Ich lebt nur in der sinnvollen Klangwelt der Wortzusammenhänge. Die Gebärde, in ihrer sichtbaren Realität, ragt als persönlicher Ausdruck einer anderen Welt fremd in sie hinein, reißt die seelischen Zusammenhänge nur auseinander, statt sie wie im Monolog fester zu knüpfen.

So werden zwar auch in der Lyrik die in den Worten schlummernden Ausdruckswerte geweckt, aber zu einem anderen Leben als im Dramatischen. Was die Auffassungsform der Lyrik von der des Dramas scheidet, ist die mangelnde Verflechtung der eingefühlten seelischen Bewegung zu einem bestimmten Ich, zu einer Person. Den Wörtern fehlt jenes eigentümlich Hinweisende, Determinierte der dramatischen Sprache. Daher ist eine starke Dynamik und Akzentierung des Vortrags von Übel, daher fehlt die Gebärde. Nimmt man aber das Wort selbst als Gebärde, da es doch in jedem Fall eine seelische Äußerung ist, so verhält sich das Wort des Dramas zu dem des lyrischen Gedichts, wie die gewöhnliche Gebärde zur Tanzgebärde. Die ausgedrückte Einheit liegt hier nicht mehr in dem Menschen, der tanzt, sondern in einem Anderen, darüber Schwebenden: dem Tanz, der Stimmung, in jedem Fall dem Zustand. Dieser überwindet das empirisch reale Ich und seine Kontinuität in der Zeit. Das Ich ist ganz Melodie, oder rhythmische Bewegung: gestaltetes Gefühl. Sein Wesen beruht eigentlich darin, keinerlei Personalzusammenhang mit einem früheren oder späteren Ich zu kennen. Es lebt daher nur in den Tönen, oder im Rhythmus der Körperbewegungen oder in der geheimnisvollen Einheit von Wortbedeutung, Bild und Klang. So schwebt es beziehungslos und keiner Beziehung bedürftig über anderen Wirklichkeiten in eigenem Raume, in besonderer Distanz.

Mit einer Ungenauigkeit in der Psychologie des Wortverständnisses ließe sich daher der Gegensatz dramatischer und lyrischer Auffassung so formulieren: in der dramatischen Vorstellungsbildung werden die Worte erfaßt als von einem Individuum gesprochen, von den Personen des Dramas, in der lyrischen führen sie als sinnvoll verstandene Träger bestimmter Ausdruckswerte ein eigenes Dasein. Dem entspricht es, daß in der Lyrik die melodischen Werte der Sprache mit der Allgemeinheit des in sie eingefühlten Lebens hervor-, die bedeutungsmäßigen mit ihrer auf den sprechenden Menschen hinweisenden Bestimmtheit zurücktreten. Nicht daß sie gänzlich verschwinden! Sie

stecken ja bereits in den melodischen Elementen, die sich, wie wir wissen, erst mit dem Sinn der Rede bilden. Doch es ist, als leuchteten sie oft ungewiß aus dem Schleier hervor, den das allgemeine Leben der Klänge und Wortmelodien still und heimlich über ihnen webt. Im übrigen ist das Verhältnis von Wortklang, Rhythmus und Bedeutung verschiedener Über- und Unterordnung ausgesetzt. Bald scheint ein wunderbares Gleichgewicht zu herrschen, bald Melodie, bald Bild und Bedeutung zu überwiegen. Doch keines kann das andere entbehren und immer verharrt das eingefühlte Leben in der Schwebe. Je mehr es sich aus der Sphäre entfernt, in der sich das Seelische zu der Struktur der Persönlichkeit verdichtet, um so reiner gelangt sein lyrischer Charakter zur Geltung.

Aber immer bleibt es die Leistung jener unmittelbaren Worte als Äußerung erfassenden Einfühlung. Es ist daher deutlich vom Epischen geschieden. Auch darüber einige Worte.

Erzähler und Erzähltes sind in der epischen Dichtung zweierlei, denn Worte sind Ausdrücke und weisen auf Gegenstände hin. Beides tun sie in jedem Fall, eines bedingt das andere. Aber die Auffassung kann, so sahen wir, diese doppelte Funktion verschieden realisieren. Wo Gegenstand der Rede und ausgedrücktes Erlebnis sich decken, liegt es näher, Worte als Äußerungen aufzufassen, denn als Mitteilung. Wo Gegenstand und Erlebnis auseinandergehen, kann die Auffassung die vorliegende Zweiheit verschieden herausarbeiten. Achtet sie auf das, mit den Worten Gemeinte, von dem Jetzt und Hier Unterschiedenen, so gelangt die zweite Funktion der Worte, Ausdruck der Erlebnisse zu sein nur nebenbei zur Geltung — freilich nicht nebensächlich. In ihr konstituiert sich das sprechende Ich als Erzähler und gründet jenes eigentümliche Vermitteltsein, das zu der nachträglich vollziehbaren Scheidung von Erzähler und Erzähltem Veranlassung gibt. Es ist, so sagten wir, wie ein Sehen durch Glasscheiben. Der Blick durchdringt das Glas und ruht in der Weite.

In der lyrischen Vorstellungsbildung gibt es keinen Erzähler und nichts, was eine diesbezügliche Scheidung begünstigte. Zwar ist es ein leichtes, in Gedichten Sätze aufzuweisen, deren sprachliche Form die des Erzählens von Vergangenem ist und somit einer epischen Auffassung Gelegenheit böten. Doch, wie wir zu Anfang dieses Abschnittes betonten, ist nicht die Form, sondern die Auffassung der Sätze entscheidend. Und hier bleibt das Wesentliche der lyrischen Auffassung bestehen: die in den Worten schlummernden

Ausdruckswerte dominieren — auch da wo Sätze auf ein von dem Jetzt und Hier Unterschiedenes hinweisen. So bleibt die für jede epische Auffassung charakteristische Zweiheit von Erzähler und Erzähltem in der Lyrik ein Keim ohne Entfaltung. Man kann mit FR. TH. VISCHER die „bildlichen“, „gnomischen“ überhaupt einen Gegenstand nennenden „Elemente“ allenfalls die „epischen“ heißen. Nur fehlt ihnen im lyrischen Gedicht die entsprechende epische Auffassung. Sie gelten in ihrer Gegenständlichkeit nur soweit sie Ausdruckswerte des Hier und Jetzt gegebenen Seelichen werden. Diese Funktion verleiht Bildern und Erlebnissen in einem lyrischen Gedicht jenes merkwürdige, flüchtig momentane, aber kristallklar leuchtende Dasein. Sie sind nichts als Bild, Stimmung, Erscheinung. Der lyrische Stil ist daher, wie VISCHER es ausdrückt, „im Unterschied vom epischen darauf gewiesen, mehr erraten zu lassen, als auszusprechen, vom Äußeren auf das Innere zu deuten“.[1]) Nur muß es die Auffassung auch wirklich dabei bewenden lassen, sie muß sozusagen über die Sachlichkeit der Dinge hinweggleiten, wie Licht und Schatten über eine Wiese. Den Hörer in diesem Zauberkreis festzuhalten und doch zu erfüllen, ist das Geheimnis der lyrischen Kunst. Hier entfaltet sich die inkommensurable Macht melodischer Werte: das in sie eingefühlte Leben ist seinem Ursprung nach allgemein, es verdrängt die „empirische“ Realität der Dinge und setzt eine andere an ihre Stelle. So erfahren in der Lyrik dieselben Bilder und Dinge, Gleichnisse und Sätze eine andere Verwertung als im Epischen oder Dramatischen.

Es muß daher das Kunstwerk, soll es als Darstellung verstanden werden, zu der in seine Gestaltung vorgebildeten Struktur der Auffassung in Beziehung gesetzt und von diesem Zentrum aus als künstlerischer Organismus verstanden werden.

Zusammenfassung und Beispiele.

Wir haben die drei Typen der Auffassungsform in ihrer ästhetischen Geltung zu bestimmen gesucht. Will man sie kurz in dem, was sie unterscheidet, kennzeichnen, so bietet sich folgende Formel: das epische Gedicht wird vorgetragen, das dramatische vorgelebt, das lyrische trägt sich selbst vor. Jede dieser „Naturformen der Dichtung“, wie sie in den Noten des

---

[1]) Ästhetik, § 887 III. S. 1338.

„West-östlichen Divans“ einmal genannt werden, bedürfte nun, um in dem Reichtum ihrer Bildungsmöglichkeiten und der ihnen in der Analyse des Einzelfalls zukommenden Bedeutung erkannt zu werden, der Erläuterung durch Beispiele. Doch würde dies allzusehr den Rahmen der theoretischen Erörterungen erweitern. Wir verweisen auf die folgende Einzelanalyse von „Werthers Leiden“. Seine eigentümliche Struktur wird Gelegenheit bieten, Geltung und Eigenart jeder der drei Formen der Dichtung in ihrer Weise zu veranschaulichen. Immerhin aber sei im folgenden einiges zusammengestellt, was als Illustration und als Möglichkeiten der Analyse aufgefaßt, dazu dienen kann, die ziemlich abstrakten Unterscheidungen der allgemeinen Erörterungen zu beleben. Zunächst einen — freilich sehr summarischen — Überblick über einige Hauptformen dramatischer Vorstellungsbildung.

Unsere Bestimmung der spezifisch dramatischen Gestaltung und der ihr korrespondierenden Struktur der Auffassung war nicht in der Absicht unternommen, eine Form des Dramas zu umschreiben, wie sie durch alle Zeiten und Völker hindurch unabänderlich feststeht. Es sollte vielmehr ein Grundprinzip dramatischer Gestaltung angegeben werden, um, was in den verschiedenen Literaturen als Drama gilt, in der individuellen Eigenart der künstlerischen Gegenstände bestimmen zu können. Wir denken uns dies etwa in folgendem Sinne:

Das antike Drama, das klassische der Franzosen, das spanische Theater, die Bühne Shakespeares und der deutschen Klassiker und schließlich Ibsens und der Modernen Drama gelten als verschiedene Ausprägungen „des Dramas“ und kein einigermaßen historisch Denkender wird dem Absolutismus einzelner Künstler beipflichten, die angesichts dieser verschiedenen Erscheinungsformen freimütig dekretieren, dies sei ein Drama und jenes sei keines. Aber gefragt, was diese Formen als ein Gemeinsames kennzeichne, gerät man doch, will man nicht an Äußerlichkeiten wie Rede und Gegenrede u. dgl. m. hängen bleiben, einigermaßen in Verlegenheit. Und in der Tat, was könnte hier als allgemeines Kriterium gelten, wenn nicht eine gewisse Grundstruktur der Auffassung, die ihrerseits nun wieder der größten Mannigfaltigkeit individueller und zeitgeschichtlich bedingter Variationen Raum gibt? Fragen wir aber andrerseits, was denn an diesen Formen des Dramas verschieden sei, so läßt sich wohl sagen, so ziemlich alles, „die ganze in ihnen lebendig werdende Welt“. Aber, so fragen nun wir an der

Darstellung Interessierten, was ist damit eigentlich gesagt? Für uns bekommen solche Bestimmungen doch erst ein Gesicht, wenn sie sich mit der Dichtung als einem künstlerischen Gegenstand befassen, als einem Ursachenkomplex, der die allgemein vorauszusetzende Auffassungsform — hier die dramatische — in seiner Weise modifiziert und ausgestaltet. Und da eröffnen sich nun für das in Rede stehende Problem der Analyse verschiedener Formen des Dramas folgende Möglichkeiten der Betrachtung.

Das antike Drama — selbst das des Euripides — weist in seiner Art die großen Mythen zu behandeln, dem Individuum nicht jene zentrale Stellung an, wie das historische Drama Shakespeares. Diese Welt sieht den Knotenpunkt, in welchem sich die vielfachen Fäden eines Geschehens entscheidend verschlingen, überhaupt noch nicht im Individuum, die übergeordnete Einheit ist vielmehr der Mythus selbst, ein Familienschicksal, ein Götterwille, eine Weissagung und alles individuelle Erleben hat nur die Geltung einer Manifestation dieses Übergeordneten, Letzten. Daher ist denn auch in der antiken Trilogie das Verhältnis der Personen zu ihren Reden ein anderes als etwa bei Shakespeare. Die Einschaltung großer erzählender Partien, der Botenbericht, der Chor enthalten eher lyrische und epische Werte als dramatische und die Verwendung der Maske zeigt in dem Verzicht auf das Mienenspiel auf's deutlichste die Dämpfung aller auf die Einzelperson gerichteten Ausdruckswerte selbst in den rein dramatischen Partien. So wird hier eine eigene Form der Auffassung in dem künstlerischen Ganzen vorgebildet und Aufgabe einer psychologisch orientierten Analyse wäre es, dies als ein Problem für sich zu bearbeiten und im einzelnen zu erweisen.

Und ebenso scheint das französische und spanische Theater mit der stärkeren Betonung einer reichen Entwicklung des Geschehens eine Modifikation der dramatischen Struktur zu fordern. Wenn es auf der französischen Bühne Sitte ist, die Exposition eines Stückes eigentlich mehr vorzureden als zu spielen und man sich nicht scheut, die Personen, wie die Figuren im Schachspiel, nebeneinander zu stellen, so scheint dies unter dem Gesichtspunkt der erstrebten Modifikation der dramatischen Auffassung durchaus keine üble Tradition zu sein: auch hier bildet eben das Zentrum der Ereignisse nicht das Individuum, sondern das Geschehen, freilich in dieser eigentümlichen Bindung von Dialog und Bühne. Man begreift, wie unter diesem Gesichtspunkt selbst die Lehre von den

drei Einheiten ihren guten und berechtigten Sinn hat, und man lernt die Rhetorik des französichen Verses als ein Mittel verstehen, die Ausdruckswerte des Jetzt und Hier Gesprochenen innerhalb jener Grenze zu halten, welche die Handlung an sich als übergeordnete Einheit bestehen läßt.

Anders bei SHAKESPEARE. Hier wird die Rede zur Tat, denn die dramatische Entfaltung nimmt vom Individuum ihren Ausgang und drängt wieder zu ihm hin. Bedarf es hierfür besonderen Beweises? Man lese O. LUDWIGS Shakespare-Studien. Und spiegelt sich nun nicht in alle dem der große Umschwung in der Auffassung von Welt und Menschen? Setzt es nicht ein ganz anderes Lebensgefühl in Umlauf? Es ist oft gesagt und wird immer wieder als ein Ausgangspunkt historisch orientierter Betrachtung dienen, daß nur eine Weltauffassung, die wie die Reformation, das Individuum mit seinem ethischen Recht auf Selbstverantwortlichkeit, Selbstverfehlung und -Erlösung als sozusagen letzte Gegebenheit in der geschichtlichen Welt betrachtete, dem Charakter die zentrale Stellung im Drama anweisen konnte, und auf alle Einheiten verzichten durfte, wenn nur die des Charakters gewahrt blieb. Hier findet sich denn auch die bis dahin äußerste Anspannung der dramatischen Ausdruckswerte menschlicher Rede, und man kann es bis zu einem gewissen Grade verstehen, wenn OTTO LUDWIG unter Vernachlässigung der historischen Bedingtheit des SHAKESPEARE'schen Dramas, in ihm ein ewiges Muster zu sehen glaubte. Aber es ist doch auch wahr, daß dieses Drama erst wirken konnte, wo die geschichtliche Wirklichkeit gewissermaßen in diesem Agregatzustand der Persönlichkeit erfaßt wurde: denn nur einem solchen Bewußtsein bot sich der „ästhetische Eindruckspunkt“, der die gebotene Mannigfaltigkeit jeweils zu der „Einheit des Kunstwerks“ zusammenschließt, eindeutig und unmittelbar. Daher beispielsweise die Sturm- und Drangzeit SHAKESPEARE zu neuem Leben weckte. Eine Zeit dagegen, die sich in ihrer Erkenntnis über des Individuum hinausgehoben sieht, seine Abhängigkeit entdeckt, die das Ich als einen Kreuzungspunkt von „Kräften“ zu sehen beginnt, es historisch und soziologisch als „Produkt der Verhältnisse“, oder psychiologisch und biologisch als Resultat von Ererbtem und Erworbenem zu verstehen und zu zergliedern sucht, eine Zeit, die neben das Gefängnis die Nervenheilanstalt baut, die das Unbewußte entdeckt, das Bedingte aufspürt und sich mit der materialistischen Geschichtsauffassung auseinandersetzt, kann nicht mehr mit jener SHAKESPEAREschen Kraft und

Selbstverständlichkeit und nicht mit SCHILLERschem Stolz und Pathos das Individuum als Ein und Alles anerkennen. Auf SHAKESPEARE folgt IBSEN. Auch hier ist Rede und Gegenrede Mittel der Darstellung und fordert als Äußerung der auftretenden Personen erfaßt zu werden. Aber es spricht aus ihnen nicht so sehr das einzelne Individuum, das bewußt wollende, sich selbst kennende Wesen, als vielmehr ein Etwas, was über ihm zu schweben scheint, das unsichtbare, allgegenwärtige Fatum seiner Individualität, seiner Klasse, seiner Zeit, das Unbewußte, das hinter der konkreten Erscheinung der Persönlichkeit als ein Neues Letztes in unbestimmten Umrissen dem Weitsichtigen aufleuchtet. Bei SHAKESPEARE, so läßt es sich vielleicht verdeutlichen, spricht aus den Reden der volle Mensch in einem durch Situation und Vergangenheit bestimmten Zustand, bei IBSEN dagegen ist es der Zustand selbst, der sich in einer bestimmten individuellen Synthese dem Oskar der „Gespenster“, dem Hjalmar Ekdal, dem Baumeister Solneß zur Erscheinung verdichtet. Hier braucht der Dialog, soll er das flüchtige Wesen dieser „Seelensubstanz“ in ihrer Reinheit zum Ausdruck bringen, eine andere Elastizität als sie SHAKESPEARES gesteigerte, über den Moment hinauswachsende Rede besitzt und der IBSENsche Dialog bekommt daher, wo er seine darstellerische Kraft voll entfaltet, die flüchtige Augenblicklichkeit einer Geste: das Anzünden eines Streicholzes erhält unter Umständen den Ausdruckswert eines SHAKESPEAREschen Monologs.

Diese eigentümliche Art, den Menschen zu sehen und die Charaktere sozusagen aus dem Unbewußten ihrer Existenz aufzubauen, bedingt neue Modifikationen der Auffassung, d. h. neue Gestaltungen, eine neue „Technik des Dramas“. In der Herausarbeitung einer der Persönlichkeit gewissermaßen übergeordneten Zuständlichkeit liegt nämlich eine dem allgemeinen lyrischen Problem verwandte Aufgabe. Da aber bei alledem Rede und Gegenrede die bestimmter im Szenar benannter und in ein Geschehen verflochtener Personen bleibt, die Äußerungswerte mithin dieses Medium der Persönlichkeit erst zu passieren haben, so ist die Grundstruktur der hier zu bestätigenden Auffassung eben doch die dramatische. Der Einzelfall kann höchstens als eine dramatisch-lyrische Mischform gelten, wie die des französischen Theaters als dramatisch-epische. Diese Mischformen sind an sich natürlich ebenso berechtigt, wie die „reineren Formen“, — wie denn mit alledem keine Bewertung, sondern nur Möglichkeiten der Analyse angedeutet werden sollen.

* * *

Das Lyrische scheint in unserer Bestimmung vom Dramatischen nicht so klar und einfach unterschieden, als jedes von ihnen vom Epischen. Es soll ebenso wie das Dramatische die unmittelbaren Ausdruckswerte der Rede realisieren, aber doch in einer eigenen Weise; ohne sie auf eine bestimmte Person zurückzubeziehen. Diese Bestimmung bedarf wohl der Erläuterung durch Beispiele. Wir haben zwar bei Besprechung der aller menschlichen Rede innewohnenden Ausdrucksfunktion mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß diese Ausdrucksfunktion als ein durchaus Primäres keiner Hilfsvorstellung von einem fremden Bewußtsein, einer Person, bedarf, daß sie sich wohl mit einer solchen verbinden, ebensogut aber auf sie verzichten kann (vgl. S. 55 f.); aber die durch die alltägliche Rede nahegelegte Verbindung aller Äußerungswerte mit einer bestimmten redenden Person läßt eine derartig selbständige Wirkung der Äußerungswerte nicht recht gelten. Ja man wird es vielleicht als eine leere Konstruktion und üble Spitzfindigkeit beiseite schieben und wird fragen, was es denn heißen solle, daß im Dramatischen die Äußerungswerte der Rede „das Medium der Persönlichkeit“ zu passieren hätten, im Lyrischen aber die Worte „ein eigenes Leben aus sich heraus“ zu entwickeln schienen. Vielleicht ist es gut, einige lyrische Gedichte daraufhin anzusehen und an ihnen das Unterscheidende der lyrischen und dramatischen Auffassung zu verdeutlichen. Ich lehne mich in der Auswahl der Beispiele an eine jüngst erschienene Schrift zur „Ästhetik der Lyrik“ an[1]) um durch den Gegensatz der Interpretation die eigene schärfer hervorzuheben.

Heißt es in einem lyrischen Gedichte „Ich“, stellt der Dichter, wie man zu sagen pflegt, „sich selbst“ dar, so hat doch nach unserer Ansicht dieses „Ich“ ein anderes Dasein, als das Ich in dem Monolog oder Dialog eines Dramas: Es ist eben nicht wahr, daß in einem lyrischen Gedicht „der Dichter sich selbst“ darstelle. Das mag ja im Hinblick auf die Entstehung so sein — und kann auch hier bezweifelt werden — es mag für das Gedicht als Gegenstand der Literaturgeschichte zutreffen — für den ästhetischen Genuß und somit für das Gedicht als ästhetischen Gegenstand ist es falsch. Dieses kennt nur das eingefühlte Ich der Rede, so allgemein oder so determiniert, als es die Rede und der sie Auffassende eben bildet. Wer denkt, wenn er Goethes allerpersönlichste Gedichte liest, solche, die als reine Geburten des Augenblicks die Außenwelt

[1]) Geiger, „Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik“, Halle 1905.

nur wie durch Schleier ahnen lassen, an den Dichter Goethe? Dies müßte, wenn anders wir die Rede von dem sich selbst darstellenden Dichter genau nehmen, doch wohl der Fall sein. Wer Hamlets Monolog liest, liest Hamlets Worte, denkt seine Gedanken, fühlt seine Gefühle. Man lese dagegen Wanderers Nachtlied („Der du von dem Himmel bist")! Wer ist hier Ich? Der Dichter? Oder sonst ein bestimmter Mensch? Ich meine, darüber sollte jede Frage unnötig sein; das Ich ist eben dies „Ich der Dichtung" wie es Lipps genannt hat, nicht weniger, nicht mehr. Und es ist als „Person" farblos und völlig gleichgültig, es ist nur Ausgangspunkt der seelischen Bewegung, die als eigenes Leben das Gedicht durchzieht. Und so ist es auch in anderen Fällen, wo das Ich, von keiner Seite gesehen, als das des Dichters gelten kann. Man pflegt diese Lyrik als eine besondere Gattung abzugrenzen und als Rollenlyrik von der, in „welcher der Dichter im eigenen Namen redet"[1]) zu trennen. Was berechtigt zu dieser Unterscheidung? Richtig ist, daß es neben den Gedichten, wo es einfach „ich" heißt, und mithin nachträgliche Interpretation den Dichter dem Ich der Rede unterschieben kann, andere gibt, wo die in dem Gedicht enthaltene Situation, die Eigenart der Worte, Gefühle oder Handlungen, oder auch nur der Titel diese Interpretation unmöglich machen und eine andere mehr oder minder bestimmt empfehlen oder geradezu fordern. Solche Gedichte bezeichnet man nun als „Rollenlyrik". Dem liegt offenbar die Auffassung zugrunde, daß der Dichter hier nicht sein „eigenes" Erleben gibt, sondern „fremdes", von ihm nachgefühltes. Und in der Tat liegt es nahe, zu sagen, der Dichter habe hier eine „Rolle" übernommen, wenn es nämlich richtig ist, zu sagen, er stelle in der „persönlichen Lyrik" sich selbst dar. Doch wer dies bestreitet, wird auch die Bezeichnung Rollenlyrik nur als Etikette ohne innere Beziehung zu dem Bezeichneten gelten lassen.

Hier interessiert nun die ästhetische Geltung dieser sogenannten Rollendichtung. Geiger sucht sie dem Plane seiner Darstellung entsprechend vom Produzierenden aus zu bestimmen. „Aus all dem Gesagten folgt," so heißt es,[2]) „daß sich der Lyriker bei der Rollendichtung in den Bereich des Dramatikers und Epikers begibt. Wie diese sucht er das Innere einer Gestalt vollständig objektiv herauszuentwickeln." Gesetzt, diese Bestimmung wäre richtig,

---

[1]) Scherer, Poetik S. 244.
[2]) Geiger a. a. O. S. 50 f.

so wäre sie doch unvollkommen. Was unterscheidet denn bei alledem nun doch den Lyriker vom Dramatiker und Epiker? Mit Wiederholung der anfangs gegebenen Grundbestimmung heißt es zwar: „Was die Gedichte einzig und allein noch lyrisch macht, ist eben, daß sie nur einen Zustand geben.“[1]) Aber die Konsequenz dieser richtigen Grundauffassung wird nicht gezogen, weder theoretisch noch in der Analyse der Gedichte. Und doch liegt beides nahe genug. Man muß nur mit O. Ludwig richtig betonen: der Lyriker schaut Zustände, der Dramatiker Zustände von Gestalten.[2]) Ob nun dieser Zustand als ein reiches Icherlebnis oder als Erlebnis einer fremden Person in dem Gedicht Gestalt gewinnt, kommt für den lyrischen Grundcharakter nicht in Frage. Bei der Rollenlyrik handelt es sich vor allem ebensowenig um Darstellung eines anderen Menschen als bei der persönlichen Lyrik um die des eigenen Ichs des Dichters! In beiden ist — soweit es eben Lyrik ist — das Dargestellte ein Zustand, befreit von dem Schwergewicht der Person. Beispiele mögen das Gesagte erläutern. Zunächst einige von Geiger selbst besprochene Gedichte.

Er führt unter persönlicher Lyrik „Jägers Abendlied“ von Goethe an. Aber Überschrift und die ersten Zeilen weisen doch auf einen Jäger hin! Gehört es nicht unter die Rollenlyrik? Nach Geigers Einteilung doch wohl. Aber ein richtiges künstlerisches Gefühl leitete ihn, es unter die persönliche Lyrik zu rechnen. Es kommt bei dem dargestellten Zustand nicht auf den Jäger an. Ja, es hieße den seelischen Gehalt verengern, wollte man bei der Auffassung die Worte als Seelenäußerung eines Jägers hinnehmen. Das Ich ist nur der Situation entsprechend leise gefärbt, um den allgemeinen Gefühlsgehalt in dieser Pointierung zu offenbaren. Es bewahrt durchaus seine allgemein menschliche Geltung. Der Jäger, soweit von ihm die Rede ist, ordnet sich dem Gefühls-Ich, nicht dieses seiner Person unter.

Einleuchtender noch ist ein anderes Beispiel: Mörikes Gedicht „Das verlassene Mägdlein“:

Früh, wann die Hähne krähn,
Eh die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

[1]) A. a. O. S. 56.
[2]) Epische Studien, Werke VI S. 206 (Hesse).

Schön ist der Flammen Schein
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging er wieder!

Geiger interpretiert: „Hier gibt ein Mädchen seine Empfindungen wieder. Es steht früh morgens am Herd und vergegenwärtigt sich Freud und Leid vergangener Tage. Sehen wir einmal von allem Genuß ab und versuchen wir das Gedicht kritisch zu lesen. Sofort stoßen uns schwere Bedenken auf. Wird das Mägdlein selbst die Situation angeben, wird es selbst seine Handlungen schildern, entspricht das der Wirklichkeit? Doch keineswegs. Wohl ist es möglich, daß das Mädchen am Herde steht und in sich versunken in die Flamme starrt, aber eben weil es dies tut, wird es ihm nie einfallen, davon zu sprechen. Und doch, sobald wir uns der schulmeisterlichen Reflexionen enthalten und uns ganz dem Genusse hingeben, regt sich keinerlei Widerspruch. Worin liegt es nun begründet, daß man diese Überschreitung der Wirklichkeit keineswegs störend empfindet?"[1] Ich übergehe, was Geiger zur Erklärung anführt. Er sucht es in dem Verhältnis des Dichters zur Rolle. Wie dem auch sei — dies kann nicht erklären, warum wir, die Genießenden „diese Überschreitung der Wirklichkeit nicht störend empfinden". Dies muß doch an uns, d. h. an unserer Weise der Auffassung liegen. Das Verhältnis des Dichters zur Rolle ist doch jedenfalls erst ein von uns Erschlossenes, etwas was wir aus einer bestimmten Wirkung des Gedichtes herauszulesen uns für berechtigt halten. Ich setze den Fall, dieses Gedicht stünde in einem Drama als Monolog des betreffenden Mädchens. Es wäre ein recht schlechter Monolog, affektiert und unnatürlich diese Redeweise, das Mädchen ein banales Geschöpf, das Ganze eine triviale Sentimentalität. Warum nun ist es als Lyrik ein Gedicht voll verhaltener Empfindung? Weil

[1] A. a. O. S. 52.

das Ganze eben nur als Zustand gesehen wird — vom Dichter bei der Gestaltung, von uns bei der Aufnahme. Dies aber heißt für die Form der ästhetischen Apperzeption, daß die Äußerungen eben nicht auf das Mädchen, als eine bestimmte Person, zurückbezogen werden, sondern allgemein zu einer Situation, einer Stimmung, einer Welt für sich zusammenwachsen. Das Mädchen ist nur der notwendige psychische Träger. Ein Monolog dagegen fordert die Rückbeziehung auf die Person. Er ist nur insoweit einer, als sie geschieht. Hier indessen bleibt — ich verweise jeden auf die unmittelbare Analyse des Eindrucks — das Gefühl durchaus im allgemeinen trotz Situation und Mädchen am Kochherd, wie denn auch der Anfang (Z. 1 und 2) und dann Z. 5 und 6 auf diese Verallgemeinerung hindrängen. Eine Analyse des künstlerischen Gegenstandes hätte nun die Faktoren im einzelnen aufzuweisen, die hier eine lyrische Auffassung fordern, eine dramatische verbieten. Das ist hier nicht die Aufgabe. Es war nur zu zeigen, daß die Auffassungsform die ästhetische Wirkung des Gedichtes bedingt und daß eine Analyse oder Kritik, die, ohne von ihr auszugehen, sich über das Gedicht verbreitet, von selbst in die Irre gerät.

So ist es auch, um das dritte von Geiger angezogene Gedicht noch zu erwähnen, mit Walthers von der Vogelweide Gedicht: „Under der linden an der heide“:

„Under der linden
an der heide,
dâ unser zweier bette was,
Dâ mugent ir finden
schône beide
gebrochen bluomen unde gras.
Vor dem walde in einem tal,
tandaradei,
schône sanc diu nahtegal.

Ich kam gegangen
zur der ouwe:
Dô was mîn friedel komen ê.
Dâ wart ich enpfangen
hêre frouwe,
Daz ich bin saelic iemer mê.
Kuster mich? wol tûsentstunt:
tandaradei,
seht wie rôt mir ist der munt.

Dô het er gemachet
also rîche
von bluomen eine bettestat.
Des wirt noch gelachet
innecliche,
kumt iemen an daz selbe pfat.
Bî den rôsen er wol mac,
tandaradei,
merken wâ mirz houbet lac.

Daz er bî mir laege,
wessez iemen
(nu enwelle got!) sô schamt ich mich.
Wes er mit mir pflaege,
niemer niemen
bevinde daz, wan er unt ich,
Und ein kleinez vogellîn:
tandaradei,
daz mac wol getriuwe sîn."

Wenn SCHERER dies Gedicht konventionell nennt, weil das Mädchen nicht so sprechen könne, so hat GEIGER recht zu sagen, „SCHERER trete von einem ganz falschen Gesichtspunkt aus an die Beurteilung des Gedichtes heran." (S. 53.) Nur bedarf dies eben einer genaueren psychologischen Begründung als sie GEIGER gibt. Das Falsche liegt in dem Herantragen einer dramatischen Auffassungsform, wo das Gedicht nach Versmaß, Wortwahl und Bedeutungsgehalt eine rein lyrische verlangt: nicht ein Mädchen soll dargestellt werden, das ihre Liebeserinnerungen monologisiert. Es wird die Stimmung einer Liebesstunde in dieser besonderen Gestalt konkret.

Es liegt nun durchaus in der Absicht dieser Bestimmung der lyrischen und dramatischen Struktur, daß zahlreiche ihrer Modifikationen als Mischform beider gelten können, ja sogar, daß ein und derselbe Text je nach den Umständen eine mehr dramatische oder mehr lyrische Auffassung zuläßt. Auch hierfür ein Beispiel. Wer verkennt nicht, daß das GOETHEsche Gedicht „Prometheus" vorwiegend eine dramatische Auffassung, d. h. Rückbeziehung aller Äußerung auf den Äußernden, auf Prometheus verlangt? In der Tat ist ja auch dieses Gedicht als Monolog eines Dramas entstanden. Und wer es dort als das letzte Stück des Fragmentes, als Eröffnungsmonolog des dritten unvollendeten Aktes liest, unmittelbar nach dem ersten und zweiten Akt, wird hier noch entschiedener eine rein dramatische Auffassung walten lassen.

Hier sei die Erwähnung eines persönlichen Erlebnisses gestattet. Einige Zeit vor der Niederschrift dieser Ausführungen hatte ich Gelegenheit, das dreiaktige Fragment „Prometheus“ vorzulesen. Als ich an den Schlußmonolog kam, waren mir die Verse, obgleich ich sie ziemlich auswendig wußte, ein durchaus Neues. Gleich die Anfangsverse:

„Bedecke Deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst . . . .“

schienen mir in ihrer trotzigen Gelassenheit nun erst ihr Gesicht zu offenbaren. Unmittelbar vorher sprach aus Prometheus' Worten an Pandora die quellende Fülle menschlichen Erlebens. Eine überlegen ruhige Gewalt schien nun mit einer stummen Handbewegung Himmel und Erde endgültig geschieden zu haben. Ich sprach die Worte langsamer, viel langsamer als sonst. Dann der Verlauf des Monologs, das Ansteigen und Aufbäumen, bis es schließlich ausbricht in den Worten: „Ich dich ehren? Wofür?“ Dies pflegte ich in dem Gedicht so zu lesen, daß die Zeile als eine rhythmische Einheit (I) gelten konnte, die ihrerseits wieder aus zwei Gliedern (1, 2) bestand:

I
1 2
Ich dich / ehren // wofür = — — | — × || — —

Im Monolog dagegen lösten sich die Glieder zu selbständigen rhythmischen Einheiten I, II auf:

I II
1 2
Ich dich / ehren // wofür = — | — | — × ||| — —[1]

Hier scheint der Unterschied einer mehr lyrischen und einer dramatischen Auffassung deutlich ausgesprochen. Dort dominiert eine allgemeine Versmelodie und bestimmt die einzelnen melodischen Werte. Hier wird der in jedem Fall stattfindende Kompromiß

[1]) Hier wie in ähnlichen Fällen hat die überzeugende Darlegung rhythmischer Eigentümlichkeiten mit der Schwierigkeit der graphischen Darstellung zu kämpfen. Man muß sich im ersten Fall die Melodie als eine Kurve denken, deren höchste Höhe bei „ehren“ liegt, im zweiten in zwei Kurven zerlegt, deren Einschnitt in langer Pause und mit neuem Einsatz hinter „ehren“.

zwischen Sinnesakzent und allgemeiner melodischer Führung zugunsten des ersteren und damit einer rein dramatischen Geltung geschlossen. Es ist, als werde hier bei dem „dramatisch belebten" Vortrag das melodische Schema der Verse durch die Energie eines rein persönlichen Ausdrucks durchbrochen.

Noch ein Beispiel. In GOETHES Gedichten finden wir die Lieder des Harfenspielers aus „Wilhelm Meister". Ein anderes sind sie in der Sammlung, ein anderes in dem Roman. Man nehme eines von ihnen, etwa

„An die Türen will ich schleichen,
Still und sittsam will ich stehn,
Fromme Hand wird Nahrung reichen,
Und ich werde weitergehn.
Jeder wird sich glücklich scheinen,
Wenn mein Bild vor ihm erscheint;
Eine Träne wird er weinen,
Und ich weiß nicht, was er weint."

Man lese es zuerst in der Gedichtsammlung, dann im Roman, wo es am Ende des 14. Kapitels des V. Buches zu finden ist. In der Sammlung wirkt eine allgemeine Empfindung von Unglück, Not und stiller Ergebung. In dem Roman ist es der Gesang des Harfenspielers und ganz von selbst wird es aus der Situation heraus verstanden und auf den Harfenspieler und seinen zerrütteten Zustand bezogen. „Das Lied," so heißt es im „Wilhelm Meister", „enthielt den Trost eines Unglücklichen, der sich dem Wahnsinn ganz nahe fühlt." Hier ist die Auffassung mehr dramatisch, dort mehr lyrisch.

So verflechten sich die Formen der Auffassungen zu individuellen Bildungen. Es ist Aufgabe der Einzelanalyse einer Dichtung, dies in seiner Bedingtheit aufzuspüren. Auch dies sei schließlich noch an einem Beispiel erläutert. Wenn z. B. im ersten Faustmonolog die Stelle:

„O sähst du, voller Mondenschein . . . . ."[1])

gegenüber dem Vorhergehenden und dem Folgenden mehr lyrischen Charakter trägt, so genügt es nicht, den Mondenschein dafür verantwortlich zu machen. Er ließe sich wohl auch dramatisch verwerten. Wohl trägt dies und manches andere rein Bedeutungsmäßige zu der lyrischen Wirkung bei: Sehnsucht und Wehmut liegt in den Worten. Aber Sehnsucht und Wehmut ist an sich kein

[1]) Weim. Ausg. V. 386—397.

ausschließlich lyrischer Besitz. Beide können recht gut rein dramatische Wirkungen hergeben. Woher im Faust der lyrische Charakter der 12 Verse? SIEVERS hat den rhythmisch-melodischen Bau des ersten Faustmonologs einer feinen Analyse unterzogen und auf den eigentümlichen „Wechsel von Rhythmus und Melodie", der dem „Wechsel der Stimmung entspreche" aufmerksam gemacht. Während der erste Absatz sog. dipodischen Versbau zeige, für den in melodischer Beziehung charakteristisch sei, daß je zwei Nachbarfüße sich dadurch zu einer höheren Einheit zusammenschließen, daß je eine hohe und eine tiefe Hebung gepaart werden, also:

„Da steh' ich nun, ich armer Tor!
Und bin so klug als wie zuvor;
Heiße Magister, heiße Doktor gar,"

„sei in der lyrischen Partie die dipodische Bindung verschwunden, die Intervalle seien auf ein Minimum herabgesetzt, die Stimme werde weicher".[1]) Wir fügen hinzu: der monopodische Bau, der Einheit an Einheit reiht, läßt die Klanggebilde selbständiger sich auswirken; er verlangsamt das Tempo und steigert unter Zurückdrängung der logisch dynamischen die musikalischen Qualitäten der Wortfolge. Die Einfühlung wird eine andere. Sie haftet stärker an den sinnlichen Elementen, als an denen der Bedeutung; das in sie eingefühlte Leben ist von vornherein allgemeiner; sie gibt den Bedeutungen der Worte eine besondere Färbung, das Ganze erhält einen lyrischen Charakter.

Man erkennt, wie hier die verschiedensten Faktoren zusammenwirken, um die ästhetische Auffassung in eine bestimmte Richtung zu drängen. Dies im Einzelfall herauszufinden, heißt die Darstellungsform einer Dichtung verstehen, heißt etwas von dem, was der Dichter bei der Gestaltung halb bewußt halb unbewußt tut, jedenfalls aber mit künstlerischem Instinkt, auch wo er sich keine Rechenschaft über das Warum zu geben wußte, in Erkenntnis umsetzen.

[1]) E. SIEVERS, „Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung". Rektoratsrede 1901. S. 28—29. Es sei mir erlaubt, an dieser Stelle der reichen Anregung dankbar Erwähnung zu tun, die mir Herr Prof. SIEVERS in seinem Seminar und in mancher Unterredung zu Teil werden ließ.

Dritter Teil.

Zur Methode der ästhetischen Analyse.

Erster Abschnitt.

Das Grundprinzip ästhetischer Analyse.

Wir glauben, die Formtypen der Auffassung in ihrer Grundstruktur umschrieben zu haben. Es ließe sich daran noch manche Erörterung knüpfen; denn wie jeder Versuch einer Aussonderung von Typen läuft auch der unsere Gefahr dem Reichtum der gegebenen Mannigfaltigkeit nicht gerecht zu werden und die Wirklichkeit statt sie zu ordnen nur ungerechtfertigt einzuschränken. Soweit dies als das allgemeine Schicksal derartiger Versuche anzusehen ist, muß es wohl gelten. Man wird eben bei Verwendung der Typen in der Einzelforschung behut- und duldsam zu Werke gehen, dem Subjekt den wünschenswerten Spielraum, dem Kunstwerk sein Daseinsrecht zugestehen, lieber auf restlose Erklärung und glatte Formeln verzichten, als den Tatsachen Gewalt antun und sie in enge Theorien einpressen. Man wird im Auge behalten, daß diese Typen nicht Gattungen der Poesie darstellen, wie die Idealtypen, Paradigmata. In allem bleibt als Voraussetzung für die individualisierende Ästhetik bestehen, daß alle Form als Ausprägung bestimmter seelischer Inhalte sich ändert, ändern muß, wird der Inhalt ein anderer. Dieser aber, so schwierig es auch oft sein mag, dies in Worten zu umschreiben, ändert sich beständig — weniger vielleicht in dem Was, denn es sind, wie es konservativer Sinn anzusehen pflegt, immer die „gleichen Probleme", die die Menschheit bewegen, als vielmehr in dem Wie, denn es werden, wie es ein fortschrittsfroher Sinn zu begreifen liebt, Welt und Menschen immer wieder neu entdeckt. So ist die Bewußtseinslage, von der

aus das Weltbild einer Zeit aufgebaut wird, ständigem Wechsel unterworfen. Es weiß daher die Ästhetik bei der Aufstellung ihrer Formtypen nie zu sagen, wo sie festen Boden unter den Füßen hat, wo er mit dem Wechsel der Zeiten schwindet. Doch wird sie in dem klaren Bewußtsein dieser Lage den ästhetischen Tatsachen am ehesten gerecht.

Aber noch ein anderes ist bei der Verwendung der Typen einer epischen, dramatischen und lyrischen Auffassungsform vorausgesetzt. Ist es denn ausgemacht, daß zwischen den Kunstwerken und dem Auffassenden überhaupt feste Beziehungen bestehen und lassen sie sich, wenn es sie gibt, als bestimmte Formen der Auffassung beschreiben? Zunächst die erste der beiden Fragen. Wir haben sie schon mehrmals berührt. Kunstwerke sind uns immer Wertobjekte. Literatur- und Kunstgeschichte und das entwickelte Verhältnis der Gesellschaft zur Kunst kommt ohne Wertung nicht aus. Und immer wieder sucht sich das Werten in ästhetischen Erwägungen und Hinweisen zu rechtfertigen. Auch wer derlei verabscheut als „unfruchtbares Theoretisieren", sei er Schaffender oder Genießender, sucht doch sein Werturteil zu begründen und zeigt, daß er selbst ohne theoretisches Raisonnement nicht auskommt, ob er gleich dessen phänomenologische und historische Begründung abweist. Jedes derartige Werten muß nun aber von der Voraussetzung ausgehen, das zwischen dem Kunstwerk und dem Genießenden bestimmte Beziehungen bestehen, denn nur deren Anahme kann es rechtfertigen, daß das Kunstwerk nicht nur gefällt oder mißfällt, sondern daß man es gut oder schlecht findet. Eine Wissenschaft von der Kunst kann, auch wenn sie es ablehnen sollte, „Normwissenschaft" zu sein, den Wertcharakter ihrer Objekte nicht unbeachtet lassen. Sie kann ihn nicht einfach wegdekretieren. Sie muß, gesetzt auch, sie wollte ihn nicht als eine der Grundlagen anerkennen, doch als ein Problem gelten lassen, sie muß nach den Gesichtspunkten und Maßstäben der Wertungen forschen. Und hierfür muß sie das Vorhandensein fester Beziehungen zwischen den Kunstwerken und dem Publikum ebenso voraussetzen, wie es der Künstler tut, wenn er ein Bild malt und ausstellt, der Dichter, der ein künstlerisches Erlebnis als Drama, Roman oder lyrisches Gedicht dem Genuß überantwortet. Es fragt sich nun, welcher Art diese Beziehungen zwischen Kunstwerk und Genießenden sein müssen, wenn mit ihnen eine Erklärung des jetzt und hier stattfindenden Genusses versucht werden soll.

Zunächst ist eine Bearbeitung des Tatsachenmaterials denkbar, die von den einfachsten Elementen des sinnlich Gegebenen ausgeht und mittels Experiment und Beobachtung die ihnen entsprechenden Erlebnisse feststellt. So werden zunächst einmal ästhetische Einzelphänomene in Gruppen geordnet. Farben und sichtbare Formen, die Klänge und die rhythmischen Elemente, Gegenstände der Wahrnehmung und der Phantasie werden als ästhetische Erreger erkannt. Ihre Verbindungen zeitigen auf der Seite des erlebenden Subjekts neue komplexe Eindrücke. Diese können nicht als Summationen der Eindruckselemente gelten. Als neue psychische Gebilde sind sie Einheiten eigenen ästhetischen Wertes. Sie finden sich ihrerseits wieder zu neuen Komplexionen zusammen, werden also „Elemente" neuer Verbindungen, und so in vielfältiger Unter- und Überordnung rufen sie neue Einheiten von immer verwickelterer Struktur ins Dasein. Man sieht: was als Element, was als Verbindungen zu gelten hat, wechselt. Sie alle stehen mitten darin in dem jeweils wirksamen Zusammenhang des Erlebens, überallhin Wirkungen sendend und von überall empfangend. So entsteht der ästhetischen Wissenschaft ein reichgegliedertes System von Empfindungs-, Wahrnehmungs-, Vorstellungskomplexionen einerseits und zugehörigen ästhetischen Gefühlserlebnissen andrerseits. Die neuere Psychologie beschreibt sie als verschiedene Formen der Einfühlung. So gründen in Empfindung, Wahrnehmung und Vorstellungserlebnissen eigenartige ästhetische Erlebnisse und in den betreffenden Gegenständen der Empfindung, Wahrnehmung und Vorstellung eigenartige ästhetische Gegenstände. Auch wir haben, wenn wir die in der Rede enthaltenen Ausdruckselemente in Gruppen zusammenfaßten, Klang- und rhythmische Elemente und die mit den Wortbedeutungen gegebenen formalen Elemente des Vorstellungsverlaufs schematisch unterschieden, dergestalt Elemente des ästhetischen Erlebens ausgesondert, in dieser Isolierung ihre Eigenheit zu bestimmen und in Gruppen gegeneinander abzugrenzen gesucht. Es fragt sich aber, ob eine das Darstellungsproblem behandelnde Ästhetik auf diesem Wege die Lösung ihrer Aufgabe erwarten kann. Sie will doch, um es simpel auszudrücken, auf die Frage Bescheid geben: warum macht ein bestimmtes Kunstwerk gerade diesen und keinen andern Eindruck. Sie geht also von dem unmittelbar gegebenen ästhetischen Erlebnis aus, sieht in dem Wahrnehmungs- und Phantasiegegenstand der äußeren Welt den „Erreger" und will nun die zwischen dem vorauszusetzenden ästhetisch apperzipierenden

Subjekt und dem betreffenden „Kunstwerk“ obwaltenden Beziehungen, denen das Da- und Sosein des ästhetischen Gegenstandes zu verdanken sei, ergründen. Sie wird dies nicht anders zu leisten wissen, als durch den Nachweis von Beziehungen zwischen ästhetischem Subjekt und Objekt, denen psychologisch-ästhetische Erfahrung eine über den jetzt und hier behandelten Einzelfall zukommende Geltung beimißt. Sollte nun das Kunstwerk auf dem oben beschriebenen Wege der Ausarbeitung eines reichgegliederten Systems von Entsprechungen einzelner ästhetischer Eindruckselemente und der in der Isolierung ihnen zukommenden Einzelerregungen in seiner Wirkung auf den ästhetisch Apperzipierenden begriffen werden können, so müßte es als ein Neben- oder Nacheinander solcher Elemente und demgemäß auch der ästhetische Eindruck als eine Summation der ihnen entsprechenden Eindruckselemente gelten.

Aber der ästhetische Eindruck ist kein Mosaik von Einfühlungen. Dagegen spricht, von allen ästhetischen Erwägungen abgesehen, die allgemein psychologische Tatsache, daß ein psychisches Erlebnis nicht die Summe der in ihm unterscheidbaren Erlebniselemente ist seine Analyse also mit der Aufzählung und Klassifizierung der Elemente nicht endet, sondern recht eigentlich erst beginnt und die Eigenart des Erlebnisses aus der Struktur erkannt werden muß, die aus den Teilen erst eine Einheit, „das Erlebnis“ macht. Steht also, wie in unserem Falle, das Kunstwerk als eine Einheit, ein Gesamterlebnis zur Diskussion, handelt es sich um den Nachweis, wie diese Einheit in ihrer Unersetzlichkeit in dem ästhetisch Apperzipierenden zustande kommt, so muß die Analyse darauf verzichten, die abstrakt herauszulösenden Wirkungselemente als Größen aufzufassen, denen auf Grund einer in ihrer Isolierung ermittelten ästhetischen Eigengeltung im Kunstwerk ein fester ästhetischer Wert, sozusagen ein fester Einfühlungsexponent, zukomme. Diese müssen vielmehr aus dem Ganzen begriffen werden, denn der den „Elementen“ nach dem inneren Plane des Kuntwerks zukommende „Platz“ bestimmt auch ihre Funktion in dem Aufbau des Ganzen; und nur soweit sie eine solche ausüben, sind sie wirklich „Teile“ des künstlerischen Organismus: Derselbe Rhythmus, derselbe Klang, dasselbe Bild, dieselbe Wortbedeutung — sie sind nicht immer dieselben Elemente im künstlerischen Organismus. Es scheint daher mehr als fraglich, ob überhaupt ein System ästhetischen Einzelentsprechungen die Erkenntnis der inneren Struktur eines Kunst-

werks über die ersten Anfänge hinaus fördern kann. Hier wird die Grundauffassung der ästhetischen Wirkung entscheidend. Wer einmal der Überzeugung ist, daß alle ästhetische Wirkung in der symbolischen Einfühlungsrelation von Ausdruck und Ausgedrücktem gründet, wird einen ästhetischen Eigenwert der Teile, eine besondere Wirkung der Einzelelemente, nicht gelten lassen. Gilt uns das genossene Kunstwerk als eine sinnlich-seelische Einheit, so hat jeder Teil nur in seiner Beziehung zu dieser Einheit, also als „Teil" ästhetische Existenz. Er kann nur aus dieser beherrschenden Mitte heraus verstanden werden. Nur in dieser Beziehung zum Ganzen ist er ein „Teil" des künstlerischen Organismus und jede andere Rede von wirksamen Einzelelementen, die im Kunstwerke wie Teile im Ganzen enthalten sein sollen, gründet letzten Endes in einer Unklarheit der Begriffe. Das, was man gemeinhin als Kunstwerk bezeichnet, gilt einmal als ästhetisch genossene Einheit: der ästhetische Gegenstand; ein anderes Mal als ein Zusammenhang der Wirkungsfaktoren: der künstlerische Gegenstand; schließlich auch gar häufig nur als ein Zusammensein von Sinnesdaten ohne genauere ästhetische Beziehung: als der einfache Wahrnehmungsgegenstand. Diese Einheiten sind — wir haben ausführlich darüber gehandelt — als „Gegenstände" der Erkenntnis scharf geschieden. Es ist klar, daß die „Teile" des einen nicht die des anderen sind. Rot und Blau oder die krumme Fläche in einem „Relief", mögen beispielsweise Teile eines Wahrnehmungsgegenstandes sein, sie sind deshalb noch nicht Teile des im Relief ebenfalls enthaltenen künstlerischen Gegenstandes. Sie mögen daher auch recht wohl ihren eigenen Lustwert haben und dies mag experimentell recht wohl festzustellen sein, dies bleibt ästhetisch außer Betracht, solange nicht durch den Nachweis ihrer Beziehung zu der eigentümlichen sinnlich-seelischen Einheit des genossenen Kunstwerks aus Teilen des Wahrnehmungsgegenstandes Teile des künstlerischen Gegenstandes geworden sind.

Man halte diese Unterscheidungen nicht für ein unnützes Spiel mit Begriffen. Es verbirgt sich dahinter ein großer methodischer Gegensatz in der Behandlung ästhetischer Probleme. Solange es nicht anerkannt war, daß aller ästhetischen Wirkung die eigentümliche Einfühlungsrelation zugrunde liege, ließ sich wohl von einer Betrachtung der Einzelwirkung eine Einsicht in das Wesen eines verwickelteren künstlerischen Gesamtorganismus erhoffen. So heißt es bei Fechner: „Eine auf das Einzelne

eines Kunstwerkes eingehende Analyse und Kritik hat zwei Seiten, sofern man dabei einmal zu fragen hat, was jeder Teil, jede Seite des Werkes durch eigene Wohlgefälligkeit oder Mißfälligkeit zum ästhetischen Eindruck des Ganzen beiträgt und was nach seinem Verhältnisse zu den übrigen Teilen, Seiten oder als Teil, Seite des Ganzen; denn man würde sehr irren, wenn man meinte, daß der ästhetische Wert jedes Teils bloß nach seinem Verhältnisse zu dem Übrigen zu bemessen sei . . ." [1]) FECHNER sucht dann weiterhin die Einzelwirkungen in ihrer ästhetischen Bedeutung einer „Totalwirkung" unterzuordnen, betont, daß jeder Widerspruch zwischen jenem und diesem zu vermeiden sei, muß aber doch, von seinem Standpunkt aus ganz konsequent zu dem Schlusse kommen, daß „alles Übrige gleichgesetzt, ein Bild mit schönen Figuren oder schönem Kolorit besser gefalle als mit minder schönen". [2]) Wir erinnern uns der FECHNER'schen Unterscheidung eines direkten und assoziativen Faktors der ästhetischen Wirkung und sehen hier eine Konsequenz dieser ästhetischen Grundauffassung. Dieser Weg der Untersuchung erscheint mit der Erkenntnis der ästhetischen Grundrelation von Ausdruck und Ausgedrücktem ein für allemal verbaut. Ist wirklich das Kunstwerk als Gegenstand des ästhetischen Genusses eine sinnlich-seelische Einheit, dann kann es sich nur darum handeln, die „Elemente" unter dem Gesichtspunkt zu betrachten, was sie zu dem Zustandekommen dieser und **nur** dieser Einheit leisten, und einzig in dieser Leistung beruht, was sie als Teile des künstlerischen Organismus legitimiert. Spricht man daher in der Analyse des Kunstwerks von Einzelelementen und ihrer Gestaltung, so geschieht es in uneigentlichem Sinn und man unterscheidet, was an sich ebensowenig zweierlei und trennbar ist, wie Form und Inhalt. Die Elemente sind nichts vor der Gestaltung, sie entstehen erst in und mit ihr. Und so auch die ihnen als Entsprechung im erlebenden Subjekt zugedachten Elemente der Gesamterlebnisse, die ästhetischen Einzelelemente der Einfühlungen in Klang und Rhythmus, in Farben und Formen, in Gegenstände der Phantasie und der Wahrnehmung: sie werden erst in und mit der Auffassung eines Kunstwerks psychisch real.

Fragen wir nun schließlich, was denn auf Seite des erlebenden Subjekts den Ausdruckswerten der Einzelelemente im konkreten

---

[1]) Vorschule der Ästhetik II S. 17.
[2]) Ebenda S. 17.

Einzelfall zur Wirkung verhelfe, so läßt sich dafür nicht gut etwas anderes als die eigentümliche Betätigung der spezifischen ästhetischen „Auffassungsorgane“ verantwortlich machen. Diese sind in ihrer Verlaufsform keinesfalls dem freien Ermessen des Individuums überlassen. Eine in ihnen wirkende Gesetzmäßigkeit wird stillschweigend von dem schaffenden Künstler und von dem urteilenden Publikum vorausgesetzt und, soweit sie besteht, werden zwischen dem künstlerischen Gegenstand und dem auffassenden Subjekt feste Beziehungen gelten dürfen. Eine das Darstellungsproblem behandelnde Untersuchung muß wohl diese Beziehungen, die den Einzelelementen jeweils ihre Rollen zuteilen, in das Zentrum ihrer Betrachtung rücken. Denn die den Einzelelementen — mögen sie nun in unserem Falle die formale oder die gegenständliche Seite der Sprache betreffen — durch die Einfühlung zuwachsenden ästhetischen Eindruckswerte sind als solche nur in ihrer Isolierung der Erkenntnis faßbar und sagen damit noch nichts aus über ein hier und jetzt genossenes Kunstwerk als ein eigenartiges einmaliges Zusammen solcher Eindruckswerte. Auch sind diese Beziehungen nur bei den einfachen Gebilden einigermaßen sicher und allgemein zu erfassen. Wer wollte die Assoziationen, denen die gegenständliche Seite der Sprache Reichtum und Kraft der ihr zukommenden Einfühlung verdankt, zu eindeutigen Beziehungen zwischen dem Kunstwerk und dem Auffassenden zusammenordnen? In alle dem werden die persönlichen und die zeitlich bedingten Lebenzusammenhänge so wichtig, daß eine spezielle Ästhetik besser tut, zunächst einmal davon abzusehen und diejenigen Beziehungen herauszulösen, welche dem Persönlichen einigermaßen entrückt und eher in ihrer Allgemeingültigkeit faßbar sind. Denn wie verschieden auch die Lebenszusammenhänge sein mögen: Erzähltes wird als erzählt, im Dialog Gesprochenes als Äußerung aufgefaßt. Das war von jeher so und wird auch so bleiben, wie sehr auch Bericht und Äußerung im Einzelfall variieren mögen. Es ist zu hoffen, daß diese Grundformen der Auffassung bis in die intimsten Verfeinerungen ihrer Struktur in ihrer Abhängigkeit von dem künstlerischen Gegenstand erkennbar bleiben.

Zweiter Abschnitt.

Die Hilfsbegriffe: Ausdruckswert und Formwert.

Eine auf die Auffassungsform gerichtete Analyse eines Kunstwerks bedarf eines Hilfsbegriffs. Es liegt in der Richtung der bisherigen Betrachtungsweise, ist gewissermaßen nur ihre letzte praktische Konsequenz. Soll die Auffassungsform aus der Struktur des künstlerischen Gegenstandes abgeleitet werden, so müssen in ihm die Momente aufgezeigt werden, denen Richtung und Ziel der seelischen Bewegung jeweils zu verdanken ist. Es müssen also in dem künstlerischen Ganzen Elemente enthalten sein, die nicht nur oder auch nicht so sehr ihrer ästhetischen Eigenwirkung wegen als, um die Form der Auffassung zu bestimmen, da sind. Theoretisch mag angenommen werden, daß diese „architektonische Funktion", wie wir sie zum Unterschied von der des Ausdrucks nennen wollen, einem jeden als Element des künstlerischen Ganzen Ausgesonderten zukomme; für die Praxis der Analyse wird es genügen, die wesentlichen architektonischen Werte in dem künstlerischen Ganzen herauszulösen. Sie erfüllen als solche gewissermaßen die Aufgabe, Gelenke des künstlerischen — nur des künstlerischen! — Organismus zu sein — notwendig für den architektonischen Aufbau einer Gestalt auch dann, wenn die Ausdruckswerte einer solchen ganz wo anders zu suchen wären. Die architektonischen oder Formwerte verbinden sich mit Ausdruckswerten. In ihrem Ineinander offenbart sich recht eigentlich die künstlerische Gestaltung. Man kann daher von ihnen nicht als selbständigen Stücken reden, wie etwa von den Klammern, die ein Gerüst zusammenhalten. Die Formwerte sind zumeist in Ausdruckswerten fundiert, wie sie selbst ihrerseits Ausdruckswerte schaffen oder zu ihrer Realisierung beitragen. Sie ordnen sich der allgemeinen Relativität, die im Kunstwerk jede Einzelgeltung bestimmt, unter. Man kann diese architektonischen oder Formwerte daher eigentlich nicht herauslösen und gruppieren, denn streng genommen sind sie, was sie sind, nur in dem betreffenden Zusammenhang. Es gibt aber Elemente, die sich vor allem zu Trägern architektonischer Werte eignen. Doch ist wegen der Relativität aller Werte mit ihrer Aussonderung nicht viel geleistet. In der Lehre poetischer Technik und in literarhistorischen Arbeiten wird gar viel derartiges zusammengestellt, aber aus dem Zusammenhang herausgelöst und systematisiert geht ihr Bestes verloren: ihre Funktion,

die Auffassungsform des Kunstwerks zu bestimmen. Damit soll über die Zweckmäßigkeit solcher Zusammenstellungen nichts entschieden sein. Sie sind sicherlich wertvoll zur Bestimmung des Reichtums und der Qualität der technischen Mittel, deren sich ein Dichter bedient. Nur ist für das Darstellungsproblem der speziellen Ästhetik damit wenig erreicht. Denn soweit diese technischen Mittel in Betracht kommen, sind sie ihr Mittel der Darstellung spezifischer Inhalte für ein ästhetisches Subjekt, und sind als solche nur in ihrer Relativität gültig, die ihnen der jeweilige künstlerische Zusammenhang für die Auffassung verleiht. Im übrigen arbeiten Ausdruckswerte und architektonische Werte einander in die Hände und man kann häufig ein und dasselbe Einzelelement sowohl nach seinem Ausdruckswert als nach seinem Formwert bestimmen. Hierfür einige Beispiele.

Otto Ludwig findet im Dialog des englischen Romans (er spricht von Dickens) „eine große Delikatesse der Sprechenden, selbst im Affekt, eine große Höflichkeit und Förmlichkeit, die nicht allein, was sie überhaupt sagen will, sondern auch die Ausdrücke, mit denen sie es sagen will, befürwortet und sozusagen entschuldigt". „Ob das eine Nachahmung der Wirklichkeit ist", fährt Otto Ludwig fort, „und die Engländer auch im gewöhnlichen Leben so verfahren, weiß ich nicht; doch wäre es sehr natürlich, daß sich dies aus der parlamentarischen Etikette auf die Gebildeten und etwas ungefüge (charakteristisch ungefüge) auf das Volk verpflanzt hat. Ich glaube, daß die Anrede der homerischen Helden ebenso aus der öffentlichen Art zu verhandeln in das homerische Epos herübergekommen sind"; und mehr ins Detail des englischen Romans eindringend faßt er diese Eigenheiten als Mittel der Charakteristik der Personen und Stände. So interpretiert er sie nach ihren Ausdruckswerten. Aber die homerische Redeweise kann auch ganz anders verstanden werden. In der an poetischen Einsichten reichen Abhandlung A. W. Schlegels über „Hermann und Dorothea" findet sich eine feine Analyse der homerischen Kunst. Da heißt es von den Reden, die bei weitem den größten Teil der homerischen Gesänge einnehmen: „Selbst in den kürzesten und leidenschaftlichsten Reden ließe sich bei einer feinen Zergliederung etwas nachweisen, wodurch sie episiert sind. In den ausführlicheren findet man alle wesentlichen Eigenschaften der ganzen Rhapsodie deutlich ausgedrückt. Man bemerkt kein Hinstreben zu einem Hauptziel, wenn dies auch in dem Inhalte der Rede vorhanden ist; jedes, wodurch das Folgende

vorbereitet wird, scheint doch nur um seiner selbst willen dazustehen: ganz das verweilende Fortschreiten, die sinnlich belebende Umständlichkeit, die besonnene Anordnung, die leichte Folge, die lose Verknüpfung, wie im Epos überhaupt. In diesem Sinne sind auch die zusammengesetzten Beiwörter und die Episoden zu nehmen, die in leidenschaftlichen Reden, wenn man die Darstellung als bloße Natur verstehen sollte, sehr fehlerhaft sein würden, und oft unverständig genug getadelt worden sind. Die Willigkeit des epischen Sängers zu Episoden überzugehen, wo sie sich irgend gefällig anschlingen lassen, liegt darin, daß die Gegenstände sich seiner nie bemeistern; er kann sich daher selbst in dem entscheidensten Augenblicke leicht abmüßigen, um der Phantasie etwas Entfernteres nahe zu rücken." Schlegel zählt hier Eigenheiten der Rede auf, die Ludwig bei Homer nur andeutet, bei den englischen Romandichtern aber eingehend zur Sprache bringt. Aber seine Interpretation ist eine grundverschiedene. Er sieht in dem, was Ludwig als Ausdruckswerte zergliedert, architektonische Werte für die epische Dichtart und ihre Auffassung, denn wie sich „die Gegenstände nicht des Dichters" so „bemeistern" sie sich auch nicht des Hörers und Lesers. Welche Interpretation hat Recht? Uns will bedünken: jede. Die Eigenheiten der Reden haben gewiß charakterisierende Werte wie sie O. Ludwig geistreich und klug auseinanderlegt, sie konstituieren aber auch die epische Form, d. h. geben der Auffassung den ihr notwendigen epischen Verlauf. In ihnen und noch einigen anderen Momenten, dem Versmaß, der Wiederkehr fester Redeformeln u. a. m. ist begründet, daß Rede und Widerrede bei Homer nie zu einem dramatischen Dialog wird. So greift Ausdrucks- und architektonischer Wert ineinander und schafft den künstlerischen Organismus.

Und schließlich noch ein Beispiel aus der bildenden Kunst. Hier liegen die Verhältnisse klarer und einfacher zutage. Hier ist zunächst auch die Unterscheidung von Ausdruckswert und architektonischem Wert vollzogen worden: Hildebrand, der diese Betrachtungsweise meines Wissens zuerst durchführte, spricht in seinem „Problem der Form" von dem Raumwert (dem architektonischen Wert) der Form und ihrem Funktionswert (Ausdruckswert). Er spricht von der Darstellung des menschlichen Antlitzes und sagt: „Beim gemalten oder gemeißelten Menschengesicht muß das, was das Kind mit den paar Strichen festgehalten hat, ebenso vorherrschen als Grundwirkung. So ist z. B. der sogenannte griechische Gesichtstypus bei den alten Statuen, die

sogenannte griechische Nase, aus diesem Bedürfnis entstanden, nicht etwa weil die Griechen solche Köpfe hatten. Ein solcher Kopf wirkt unter allen Umständen klar und stellt die typischen Wirkungsakzente dar.“ [1])

LIPPS handelt an einer Stelle seiner „Ästhetik“ ebenfalls über dies regelmäßige Gesicht. Aber seine Interpretation ist eine durchaus andere. Es heißt dort gelegentlich der Einfühlung in die ruhenden Formen des menschlichen Körpers: „Dabei nun kann es auch geschehen, daß ein Gesicht in seiner ruhenden Bildung die Resultante darstellt von allen möglichen Gebärden, die teilweise wechselseitig sich aufheben, zugleich aber etwas Gemeinsames haben. Dann drückt das Gesicht dasjenige aus, was den entsprechenden inneren Verfassungen gemein ist. Setzen wir insbesondere den Fall, ein Gesicht nähere sich allen möglichen Gebärden, die einen positiven Ausdruck haben, d. h. in die wir uns positiv einzufühlen vermögen, in gleichem Grade. Dann ist ein solches Gesicht schön, aber von ausgeglichener Schönheit, ohne einen bestimmt angebbaren Charakter, von einer Durchschnittsschönheit. Ein solches Gesicht werden wir ein „regelmäßiges“ Gesicht nennen.[2])

Hier ist deutlich, daß die Formen des menschlichen Antlitzes das eine Mal nach ihrer architektonischen, das andere Mal nach ihrer Ausdrucksfunktion betrachtet werden. Es ist klar, daß die Analyse eines Kunstwerks beide Seiten zu berücksichtigen hat, denn es handelt sich in der Kunst ebensowenig um die Darstellung des Kopfes, abgesehen von seinem Ausdruckswert, wie um eine Zusammenordnung von Ausdruckswerten, ohne die Beachtung ihrer in jedem Fall notwendigen Einheit. HILDEBRAND verfällt in der Vernachlässigung der Ausdruckswerte gar oft jenem naiven Realismus, der Menschen und Dinge als eine sich gleichbleibende Gegebenheit der Kunst als Aufgabe der Darstellung zumutet. Umgekehrt wird eine nur die Ausdruckswerte suchende Analyse eines einzelnen Kunstwerks niemals dessen eigentliche Gestaltung bloßlegen können, denn die Ausdruckswerte ändern sich nach Maßgabe ihrer Zusammenordnung.

---

[1]) HILDEBRAND, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 3. Auflage, S. 36. Die grundsätzliche Verwechslung freilich des ästhetischen und des künstlerischen Gegenstandes, des genossenen und des geschaffenen Kunstwerks steht einer ersprießlichen Nutzung dieser Begriffe einigermaßen entgegen.

[2]) LIPPS, Ästhetik I S. 148.

Vierter Teil.

Zur Darstellungsform von Goethes „Werther".

Vorbemerkung.

Die im folgenden zu gebende Einzelanalyse eines Kunstwerks soll, wie es bereits die Einleitung andeutete, weniger der künstlerischen Erkenntnis des Einzelwerks, als der allgemeinen Einsicht in das Wesen dichterischer Darstellung dienen. Sie wird als eine Probe auf die Richtigkeit der im theoretischen Teil skizzierten Betrachtungsweise geboten. Gelingt es nachzuweisen, wie die Auffassung den Inhalt, das Sachliche samt dem darin liegenden d. h. eingefühlten Leben, als jetzt und hier gegebenes ästhetisches Erleben allererst schafft, wird es deutlich, wie einzelne Elemente des künstlerischen Ganzen, genauer des künstlerischen Gegenstands, dahin wirksam sind, diese Auffassung in ihrer eigentümlichen, der Eigenart des darzustellenden Inhalts und der hierfür gewählten besonderen Darstellungsform angepaßten Struktur zu bestimmen, so ist, glauben wir, erreicht, was vorerst zu leisten ist. Wir geben uns ganz gewiß nicht der Erwartung hin, das in Werther gelegene Darstellungsproblem damit zu erschöpfen, ja wir sind uns der Einschränkung, die wir uns erlauben, recht wohl bewußt: wir sehen zunächst — d. h. soweit es nicht als unvermeidliche Konsequenz der zu analysierenden Auffassungsweise unsere Aufmerksamkeit fordert — davon ab, die Stoffgestaltung, wie man sie als Erfindung der Fabel, als Anordnung ihrer einzelnen Glieder, als Auswahl und Bereicherung zu verstehen pflegt, zu analysieren. Auch jene wichtige Phase, die Goethe in dem Briefwechsel mit Schiller das Motivieren der Gegenstände nennt, das Einfühlen eines bestimmten Lebensgehaltes in den Stoff und die daraufhin geschehende „Organistation" desselben, ziehen wir nicht in den Kreis unserer Betrachtung. Wir wollen beispielsweise — um an eine bekannte Frage anzuknüpfen —

nicht wissen, ob es richtig und gut ist, daß bei Werther neben der Tragik seiner Liebesleidenschaft noch die Kränkung seines Selbstgefühls eine Bedeutung gewinnt — eine Frage, die bekanntlich Goethe im Gespräch mit Napoleon berührte. Wir nehmen vielmehr die dergestalt ausgewählte und angeordnete Reihe von Begebenheiten und Ereignissen, die Charaktere und ihre Stellung zueinander und alles dies nun nicht „an sich", sondern in der eigentümlichen Motivierung, die es bei dem Dichter gefunden, samt der durch die allgemeine Bewußtseinslage der Sturm- und Drangzeit, die Rousseauschwärmerei u. a. m. bedingten Eigenart des inneren Lebens als gegeben hin und fragen, wie gewinnt nun dies alles „greifbare" Gestalt, — wie wird es dem Genießenden vermittelt, wie wird es dargestellt. Und diese Beschränkung ist uns hier durch Goethe selbst leicht gemacht. In der Vorrede zum „Werther" wird der ästhetische Gegenstand, das was der mitgeteilte Zeichenzusammenhang bedeutet und ausdrückt, wie er nach des Dichters Intention zu verstehen und zu beseelen ist, in seinem Kern festgelegt:

„Was ich von der Geschichte des armen Werther nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt und lege es euch hier vor und weiß, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksale eure Tränen nicht versagen."

„Die Geschichte des armen Werther" wird uns in einer Sammlung von Briefen und einem Bericht ihres Herausgebers geboten. Briefe sind als Form der Darstellung ein anderes als Erzählung oder Bericht. Man wird daher beide Stücke getrennt zu behandeln, aber nicht außer acht zu lassen haben, daß sie bestimmt sind, eine Einheit zu bilden, ein und dasselbe darzustellen: „den Werther".

Wir werden die mit diesen Formen gegebenen Auffassungsweisen im Hinblick auf das Darzustellende zu bestimmen suchen, werden über die damit gegebenen Möglichkeiten der Gestaltung einen Überblick zu gewinnen trachten. Wir wollen in den durchgeführten Analysen das Kunstwerk als einen Zusammenhang von Faktoren begreifen lernen, der geeignet ist, eben diese Auffassungsform im Leser zu bewirken. Wir suchen vor allem die in dem künstlerischen Gegenstand enthaltenen architektonischen Werte, denn wir sehen nach der im theoretischen Teil angestellten Überlegung in den Ausdruckswerten, die in der formalen und gegenständlichen Seite der Sprache enthalten sind, Momente, die nicht ohne weiteres und sozusagen aus eigener Machtvollkommenheit in einem jetzt und hier

verlaufenden ästhetischen Erleben wirksam werden, sondern Maß und Art ihres Wirkens einer an jedem ästhetischen Erleben zu unterscheidenden Form der Auffassung verdanken, die ihrerseits durch den gebotenen Zeichenzusammenhang und in diesem durch Elemente bestimmt wird, die wir eben auf Grund dieser ihnen eigentümlichen Funktion im Zusammenhang der künstlerischen Wirkungsfaktoren als architektonische Werte oder Formwerte bezeichnen.

Wir beginnen mit der Untersuchung des Briefes als einer künstlerischen Form der Darstellung.

Erster Abschnitt.

Zur Psychologie der Briefform.

Kann man von einer Normalform des Briefes sprechen? Briefschreiben ist doch die persönlichste Form schriftlicher Äußerung, oder kann es zum mindesten sein. Ein Brief genießt fast die gleiche Freiheit wie die alltägliche mündliche Rede, er berührt alle Gegenstände, spiegelt alle Stimmungen, gehorcht jeder Absicht, ist einmal trocken und sachlich wie ein gedruckter Gesetzesparagraph, ein andermal lebendig bewegt wie das flüchtige Mienenspiel sich unterhaltender Menschen — läßt sich da von „dem Brief“ als einem Typus geschriebener Rede überhaupt etwas aussagen? Sicherlich ist derartiges nicht aus dem Inhalt zu abstrahieren, denn, wie gesagt, es gibt kaum einen, der im Brief nicht irgendwie wiederzugeben sei. Vielleicht aber aus der Form. An jedem Brief lassen sich nämlich drei Momente unterscheiden: Schreiber, Empfänger und Inhalt. Und es scheint die Eigenart des Briefes als einer besonderen Form schriftlicher Äußerung genügend zu kennzeichnen, wenn — da schließlich jede menschliche Rede einen Inhalt hat — als Merkmale des Briefes, das Vorhandensein eines Schreibers und eines Empfängers des Briefes angesehen wird — wobei unter „Vorhandensein“ die Geltung beider in der Gestaltung bezw. Auffassung der sprachlichen Form zu verstehen ist.

In der Tat — die schriftliche Aufzeichnung von Geredetem ist für die Auffassung nicht gleich Geschriebenem und der Brief hat, zunächst einmal, d. h. wenn es gilt, einen Grundtypus zu bestimmen, einen Schreiber und keinen Sprecher — dies scheidet ihn von der schriftlichen Aufzeichnung einer Rede oder eines Gesprächs.

Denn selbst wenn in einem Brief lebhafte Schreibweise fast mehr als ein Gesprochenes, denn als Geschriebenes aufgefaßt wird, ist dies eine sozusagen sekundäre Entwicklung, die der aufgezeichneten mündlichen Rede und ihrer Auffassung nicht einfach gleich zu setzen ist. Ein bloßes Aufschreiben oder Aussprechen aber ist ohne langes Prüfen und viel Besinnen von dem Sprechen zu und dem Schreiben an jemand zu unterscheiden, denn dieser jemand ist dem Sprechenden bezw. Schreibenden irgendwie gegenwärtig und bestimmt Rede- und Schreibweise: ein Monolog und eine Tagebuchaufzeichnung sind etwas anderes als eine Rede oder ein Brief. Daher denn auch, um durch ein Beispiel die Charakteristik weiterzuführen, Brief, Epistel und „offener Brief" nicht dasselbe sind. Die Epistel, wie sie sich als literarische Form zuerst im „Neuen Testament" findet, ist nicht an einen einzelnen gerichtet, sondern an „die Korinther", „die Epheser" und dies bestimmt sehr wesentlich Stil, Stoffauswahl und Gestaltung. Der „offene Brief", wie er in den Zeitungen publiziert wird, ist zwar an einen einzelnen aber nebenbei — oft auch hauptsächlich — an die öffentliche Meinung gerichtet und auch dies ist für Stil und Gestaltung bedeutsam: es ist wie überlautes Sprechen, das auch der hören soll, den es eigentlich nichts angeht. Im übrigen weiß es ein jeder aus eigener Erfahrung, wie man mündlich oder schriftlich je nach dem Menschen, an dem man das Wort richtet, ein und dieselbe Sache verschieden erzählt.

So können wir denn den Brief ganz allgemein als eine schriftliche Mitteilung bezeichnen, denn auch an diese lassen sich wie an jeden Brief die drei Fragen richten: Wer teilt mit? Was wird und wem wird mitgeteilt? Und bei alledem ist, was eigentlich nicht besonders bemerkt zu werden braucht, das Wichtige nicht dies, daß der Brief an einen Empfänger gelangt, und daß er tatsächlich geschrieben wird, sondern daß beide Momente als Entstehungsbedingungen des sprachlichen Textes die Vorstellungsbildung des Schreibers bezw. des Lesers beeinflussen. Sind aber nun diese Momente von konstituierender Bedeutung für den Brief als einen Typus sinnvoller Aufzeichnungen, so wird der Reichtum seiner Modifikationen am ehesten als das durch Zweck und Absicht der Aufzeichnung bestimmte Verhältnis dieser drei konstituierenden Momente beschrieben werden können. Dem Ziele unserer Untersuchung entsprechend, suchen wir dies vom Leser und seinen Auffassungsformen aus zu erfassen. Wir brauchen dabei die im theoretischen Teil gegebenen Auseinandersetzungen über das Sprachverständnis nur

passend zu formulieren, um eine Cherakteristik der Briefformen zu gewinnen.

Läßt sich an dem sprachlichen Text einfach Schreiber, Empfänger und Mitgeteiltes — nicht scheiden aber unterscheiden, liegt der Nachdruck auf dem mitgeteilten Was, so ist hier im allgemeinen jene Auffassung gegeben, wie sie dem Bericht zuteil wird. Mit einer geringen Änderung können wir die entsprechende Definition aus dem theoretischen Teil hierher setzen (vgl. S. 64).

Ein Brief ist eine reine Mitteilung, soweit die Gegenstände, selbst wenn sie als Bewußtseinstatsachen des Schreibenden gegenwärtig sein sollten, nicht als jetzt und hier verlaufende und in dem Brief geäußerte Erlebnisse, sondern rein als berichtete Tatsachen aufgefaßt werden.

Liegt der Schwerpunkt dagegen statt bei dem mitgeteilten Was, bei dem Schreiber des Briefes, erhält der Sachinhalt erst in dieser Beziehung Bedeutung und Wert, so ist der Brief eine Äußerung.

Das Bewußtsein, an einen bestimmten Menschen zu schreiben, bezw. Geschriebenes zu lesen, kann in beiden Fällen mehr oder minder lebendig sein. Im allgemeinen wird man sagen können, daß ein als Äußerung Geschriebenes eher dazu neigt, dieses Bewußtsein zu verdrängen, ein als Mitteilung Gemeintes es zu betonen.

Nach allem im theoretischen Teil Ausgeführten bedarf es weiter keines Hinweises über Geltung und Wert dieser Definitionen. Sie wollen nur äußerste Punkte der Orientierung so prägnant als dies bei den keineswegs einfachen Tatbeständen möglich ist festlegen. Sie sollen ihre Rechtfertigung in der Einzelerscheinung finden, in den vielen dabei aufzuzeigenden Zwischenformen, welche eben als solche zu erkennen und zu beschreiben ohne die schematische Gegenüberstellung der Gegensätze nicht möglich wäre. Es versteht sich von selbst, daß in ein und demselben Brief bald Mitteilung, bald Äußerung vorherrscht und demgemäß die obigen Definitionen nicht als Formeln unvereinbarer Typen, sondern als Präzisierungen allgemeiner Formcharaktere gelten wollen, wie sie sich in einem Brief mannigfach vermischen und kreuzen. Man hat in ihnen eben nur Spezialisierungen unserer allgemeinen Auffassungstypen zu sehen, was von jenen gesagt wurde, gilt auch von diesem. Es ergibt sich daher ebenso natürlich eine Gleichsetzung dieser Typen mit denen einer epischen einerseits, einer dramatischen und lyrischen Auffassungsform andrerseits.

Ein Brief, soweit er reinen Mitteilungscharakter hat, fordert die

epische Auffassungsform, und hier steht ihm der ganze Reichtum individueller Variationen, dessen die epische Auffassungsform fähig ist, zur Verfügung. Zumeist wird, um an Gesagtes anzuknüpfen, was erzählt wird, so gestaltet sein, daß der Schreiber des Briefes sich „wohl hütet, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt, noch von einem anderen erfahren haben kann".[1]) Und tut er es doch, so kennzeichnet sich dies in klar zu erfassenden Gegensatz von selbst als Erfindung oder freie Nachbildung. Es öffnet sich für die Brieferzählung das weite Feld der allgemeinen Erzählungsmöglichkeiten, wie wir sie im theoretischen Teil berührt haben. Dabei wird sich allerdings der Umstand, daß Brieferzählungen zumeist „Ich-Erzählungen" sind, in der Bevorzugung bestimmter Weisen epischer Auffassung geltend machen. Die Ich-Erzählung bedingt ein besonderes Verhältnis von Erzähler und Erzähltem und prägt sich darnach seine eigenen Formen. Als Möglichkeiten der Gestaltung gelten sie auch für den Brief. Davon später. Jedenfalls muß — soweit der Brief seinen Mitteilungscharakter behalten soll — die der epischen Auffassung eigentümliche Grundstruktur bewahrt sein: es ist das Mitgeteilte, nicht der Mitteilende im prägnanten Sinne „gegenständlich". Und es gilt dies nicht nur für die Erzählung im gewöhnlichen Wortgebrauch als einer Wiedergabe von Ereignissen, sondern es läßt sich auch, was sonst in Briefen zur Sprache kommen kann, Gedanken, Gefühle, Urteile und Anschauungen als reine Mitteilung lesen, soweit eben durch die Auffassung das Was und nicht die Beziehung zum Schreibenden realisiert wird.

Verschiebt sich nun aber dies Verhältnis zugunsten des Mitteilenden, so nähert sich die Mitteilung immer mehr der Äußerung und die Auffassung geht entsprechend in die dramatische über. Auch hier vollzieht sich der Übergang — gerade weil es sich um Ich-Erzählungen handelt — in der Ausprägung von mannigfaltigen Zwischenformen, bis schließlich die reine Äußerung vorliegt. Damit freilich scheint eine äußerste Grenze der Briefform gegeben. Für sie war konstituierend das Vorhandensein eines Schreibers und eines Empfängers. Auch die Äußerung muß, wenn sie noch briefmäßig sein soll, in ihrer Gestaltung diese Bestimmungen des Geschriebenen an einen bestimmten Menschen erkennen lassen; denn, wo sie ganz fehlt, wird der Brief zur Tagebuchnotiz, wie ein Gesprochenes zum Selbstgespräch, zum Monolog. Im übrigen aber steht auch dieser

[1]) O. Ludwig, Werke (Hesse) VI S. 304.

Form des Briefes die reiche Mannigfaltigkeit dramatischer Gestaltungs- bezw. Auffassungsmöglichkeiten zu Gebote. Wir kommen darauf zurück. Hier gilt es nur ein Schema zu geben.

Wie aber soll schließlich eine lyrische Geltung des Briefes möglich sein? Unsere Definition bestimmt das Lyrische als eine Auffassungsform, die die Äußerungswerte der Sprache nicht auf ein bestimmtes Individuum, eine Person, zurückbezieht, sondern auf ein allgemeineres Ich, wie es rein aus den jeweils gegebenen Äußerungswerten formaler und gegenständlicher Natur herauswächst. Ist nicht der Brief als Form der schriftlichen Äußerung dadurch eigentlich gekennzeichnet, daß er einen Menschen mit Namen und Stand, Vergangenheit und Zukunft zum Verfasser hat und daß, was in der Sprache an Werten seelischer Auffassung enthalten ist, nur in bezug auf diesen realisiert wird? In der Tat ist ein lyrisches Produkt und die Briefform im Prinzip unvereinbar. Aber da wir unsere Typen doch nur als Anhaltspunkte zur Charakteristik der jeweils gegebenen Wirklichkeit des Briefes verwenden, nicht aber als eigene in dem zu erforschenden Tatsachengebiet gegebene Ausprägungen, so bietet gerade die Antinomie von Briefform und lyrischer Gestaltung besondere Möglichkeiten der Charakteristik. In der Tat gibt es schriftliche Äußerungen, die sich durch Anrede und Unterschrift, also durch unzweifelhafte Geltung von Schreiber und Empfänger, als Briefe ausweisen und die sich doch wie ein lyrisches Produkt, etwa wie freie Verse, wie rhythmische Prosa lesen. Dieser Fall mag in der Alltäglichkeit des Briefes wenig vorkommen, — sie bietet eben zu lyrischen Ergüssen wenig Ursache und Gelegenheit. Aber es hindert nicht, daß eine Ausbildung und Erweiterung der Briefform nach dieser Richtung möglich ist und bei einer künstlerischen Verwendung des Briefes auch geschieht. Eine solche Entwicklung ist natürlich durch die gleichen Eigenheiten charakterisiert, durch welche überhaupt eine lyrische Gestaltung begünstigt wird. Worte und Sätze werden durch die stärkere Geltung ihrer melodischen Werte im weitesten Sinne selbständigere Gebilde, sozusagen eigene Lebewesen. Sie können als solche das sonst in der Auffassung eines Briefes wirksame Bewußtsein von dem Schreibenden als eines sich äußernden Individuums geradezu überwuchern, bis diesem irgendein Element der Satzfolge wieder die Oberhand gibt und nun der lyrische Charakter zurück-, der briefmäßige wieder hervortritt. Bei der behenden Schmiegsamkeit der Auffassung hat solch schneller Wechsel nichts Erstaunliches.

So biegt sich hier in gewisser Weise die Auffassung wieder zurück. Als ihre häufigste und zunächst gegebene Form galt die der reinen Mitteilung mit der Verlegung des Schwerpunktes in das mitgeteilte Was und der damit möglichen klaren Scheidung zwischen Mitteilendem und Mitgeteiltem. Dann aber fanden wir eine Entwicklung zu dem dramatischen Typus. Der Schwerpunkt rückt mehr und mehr zu dem Schreiber des Briefes und die Auffassung realisiert das Was nur in Beziehung zu diesem. Es geschieht eine Verschmelzung zu einem Ineinander, welches wir als dramatische Gestaltung präzisierten. Nun zeigt sich eine dritte Möglichkeit — die freilich bei dem Brief nur in begrenztem Maße einer Verwirklichung fähig ist: die lyrische Gestaltung. Auch hier ist für die Auffassung als seelische Äußerung gegeben, aber weil diese nicht zu dem Schreiber in Beziehung tritt, so bleibt sie als ein eigenes Gebilde selbständig, so wie das Was in der Mitteilung dominiert und der Mitteilende einigermaßen zurücktritt. Aber man übersehe doch auch nicht den Unterschied! Bei der Mitteilung gehört es zu dem Charakter des mitgeteilten Was, daß der Mitteilende zwar zurücktritt, aber stetig als solcher lebendig bleibt und wirkt, gerade dieses stille Nebenhergehen gibt der Mitteilung das eigentümlich Vermittelte. Bei der lyrischen Äußerung aber bedeutet dies Bestehenbleiben eines Schreibers im Bewußtsein des Auffassenden, wie es die Briefform erfordert, eine merkliche Einschränkung der spezifisch lyrischen Geltung einer gebotenen Satzfolge. Immerhin bleibt der Brief, wenn auch nur in einiger Beschränkung, lyrischer Auffassung zugänglich.

Es zeigt sich, daß in der Tat das Bildungsprinzip des Briefes (Schreiber — Inhalt — Empfänger) großer Variationen fähig ist. Die Briefform ist als eine spezifische Form der dichterischen Darstellung verwendbar, aber es läßt sich nicht ohne weiteres die Grundstruktur der dabei zu betätigenden Auffassung aus der bloßen Tatsache des Briefes bestimmen. Diese wird vielmehr aus der im Einzelfall ersichtlichen Aufgabe der Darstellung zu ermitteln sein, genauer gesagt: aus einer Erwägung über das Verhältnis des Darzustellenden zu der hier beschriebenen Eigenart des Briefes als einer schriftlichen Form menschlicher Rede.

Zweiter Abschnitt.

Die Briefform im „Werther".

Das dramatische Grundprinzip.

Es bedarf keiner umständlichen Überlegung, um zu erkennen, in welcher Weise der Brief im „Werther" als Form der Darstellung allein Verwendung finden konnte. Es sind Werthers eigene Briefe, die uns geboten werden. In ihnen soll sein Erleben und Leiden dargestellt werden. Dies kann nicht in einem „Referat über", auch nicht in einem „Erzählen von" bestehen. Es muß sich, was er lebt und leidet, in den Briefen selbst wiederspiegeln und nur soweit sie Äußerungen seines Erlebens sind, können diese Briefe die „Leiden des jungen Werther" adäquat darstellen. Damit ist das Grundprinzip der zu betätigenden Auffassungsform bezeichnet: es ist das dramatische. Es wird im wesentlichen die Aufgabe der folgenden Einzelanalyse sein, dies im einzelnen nachzuweisen. Wie verschieden und mannigfaltig auch die uns gebotene Brieffolge sein mag — und die Einzelanalyse wird es erweisen — immer muß es irgendwie deutlich und wirksam sein, daß sich in den Briefen eine Persönlichkeit ausspricht. So mag denn vieles in ihnen erzählt und berichtet werden, manches eher als rhythmische Prosa mit lyrischem Charakter denn als Brief gelesen werden, schließlich hat doch jede Einzelgestaltung dem allgemein geltenden Prinzip der hier zu leistenden Auffassung Rechnung zu tragen und so verbindet sich mit jedem Brief mehr oder minder fühlbar die Funktion, Äußerung des Schreibers zu sein. Und Briefe müßten nicht Briefe sein, wenn nicht der ganze Reichtum ihrer Bildungsmöglichkeiten bei dieser Auffassung am freiesten zur Geltung gelangte. Und je intimer die Erlebnisse sind, die sich in ihnen aussprechen sollen, um so unmittelbarer, um so wesentlicher kommen die Äußerungswerte dieser „geschriebenen" und doch mit der Gunst des Augenblicks bedachten Sprache zur Geltung.

Soweit also der „Werther" in Briefen geschrieben ist, läßt er sich nicht gut als Roman bezeichnen, wenn anders für den Roman die epische Auffassung wesenbestimmend bleibt, denn die uns gebotene Brieffolge verlangt eine Auffassung, deren Grundstruktur nicht episch, sondern dramatisch ist. Dies wird die Analyse, wie ich denke, unwiderleglich klarstellen. Sowohl die Gestaltung der einzelnen Briefe, als auch die Anlage der Handlung

und der Charaktere ist in ihrer Eigenart nur bei Voraussetzung einer dramatischen Auffassungsform zu verstehen. Im übrigen hat sich GOETHE selbst zu wiederholten Malen über den dramatischen Charakter einer Dichtung in Briefen und zumal seines „Werther" ausgesprochen. Ich stelle die Hauptzeugnisse hier zusammen. Man wird in ihnen ohne weitere Auseinandersetzung eine Bestätigung unserer Grundauffassung erblicken können.[1])

Im Briefwechsel mit SCHILLER heißt es: „So sind die Romane in Briefen völlig dramatisch, man kann deswegen mit Recht förmliche Dialoge, wie auch RICHARDSOHN getan hat, einschalten; erzählende Romane mit Dialogen untermischt, würden dagegen zu tadeln sein. (An Schiller 23. Dezember 1797.)

In den Biographischen Notizen der „Tag- und Jahreshefte" findet sich folgende Stelle: (zu 1774) fernere Einsicht ins Leben. Ereignis, Leidenschaft, Genuß und Pein. Man fühlt die Notwendigkeit einer freieren Form und schlägt sich auf die englische Seite. (Im Gegensatz zur vorhergehenden französischen Periode.) So entstehen „Werther", „Götz von Berlichingen", „Egmont". — (Tag- und Jahreshefte, 1769—1775. W. A. 35, 4.)

Und schließlich gibt uns GOETHE selbst die äußerst wichtige Entstehungsgeschichte des „Werther" im 13. Buch von „Dichtung und Wahrheit". Sie ist das wichtigste Zeugnis für den dramatischen Grundcharakter unserer Dichtung: „Jenes Schauspiel [Götz von Berlichingen] beschäftigte bisher den Verfasser nicht allein, sondern, während es ersonnen, geschrieben, umgeschrieben, gedruckt und verbreitet wurde, bewegten sich noch viele andere Bilder und Vorschläge in seinem Geiste. Diejenigen, welche dramatisch zu behandeln waren, erhielten den Vorzug, am öftesten durchgedacht und der Vollendung angenähert zu werden; allein zu gleicher Zeit entwickelte sich ein Übergang zu einer anderen Darstellungsart, welche nicht zu den dramatischen gerechnet zu werden pflegt und doch mit ihnen große Verwandtschaft hat. Dieser Übergang geschah hauptsächlich durch eine Eigenheit des Verfassers, die sogar das Selbstgespräch zum Zwiegespräch umbildete.

Gewöhnt, am liebsten seine Zeit in Gesellschaft zuzubringen, verwandelte er auch das einsame Denken zur geselligen Unter-

[1]) Vgl. H. S. GRÄF, „GOETHE über seine Dichtungen" I 2 (Frankfurt 1902).

haltung, und zwar auf folgende Weise. Er pflegte nämlich, wenn er sich allein sah, irgend eine Person seiner Bekanntschaft im Geiste zu sich zu rufen. Er bat sie niederzusitzen, ging an ihr auf und ab, bleibt vor ihr stehen und verhandelte mit ihr den Gegenstand, der ihm eben im Sinne lag ..... aber es waren meist Personen, die, mehr empfänglicher als ausgebender Natur, mit reinem Sinne einen ruhigen Anteil an Dingen zu nehmen bereit sind, die in ihrem Gesichtskreise liegen.....

Wie nahe ein solches Gespräch im Geiste mit dem Briefwechsel verwandt sei, ist klar genug, nur daß man hier ein hergebrachtes Vertrauen erwidert sieht, und dort ein neues, immer wechselndes, unerwidertes sich selbst zu schaffen weiß. Als daher jener Überdruß zu schildern war, mit welchem die Menschen, ohne durch Not gedrungen zu sein, das Leben empfinden, mußte der Verfasser sogleich darauf fallen, seine Gesinnung in Briefen darzustellen: denn jeder Unmut ist eine Geburt, ein Zögling der Einsamkeit; ..... Mag er sich allenfalls darüber äußern, so wird es durch Briefe geschehen: denn einem schriftlichen Erguß, er sei fröhlich oder verdrießlich, setzt sich doch niemand unmittelbar entgegen; ..... jene in diesem Sinne geschriebenen Werther'schen Briefe haben nun wohl deshalb einen so mannigfaltigen Reiz, weil ihr verschiedener Inhalt erst in solchen ideellen Dialogen mit mehreren Individuen durchgesprochen worden, sie sodann aber, in der Komposition selbst, nur an einen Freund und Teilnehmer gerichtet erscheinen."[1])

Diese den Briefen zukommende dramatische Funktion kann sich nun in doppelter Weise betätigen. Es gilt einmal der Sachinhalt der Briefe als Äußerung des Schreibers. Die Rede ist hier entweder selbst Äußerung oder Kundgabe in jenem von uns präzisierten Sinne (vgl. S. 65) oder aber sie ist Mitteilung und muß doch so geordnet sein, daß irgendwie die durchaus übergeordnete Funktion der Briefe als Äußerung zu gelten, zum Durchbruch kommt.

Zum anderen aber kann die Form jedes Briefes als Äußerung jener jetzt und hier im Briefschreiber lebendigen Stimmung erfaßt werden. Wie zuweilen an der Handschrift die Seelenverfassung des Schreibenden zu bestimmen ist, da innere Erregung, Ermüdung u. a. m. in ihr zum Ausdruck kommen kann, so ist auch in einem Brief nicht bloß das Formale der Sprache, — das hier wie auch sonst

[1]) Dichtung und Wahrheit Teil 3, Buch 13 W. A. 28, 206.

seine Äußerungswerte differenziert — sondern auch das spezifisch Formale des Briefes bezeichnend für den Schreiber und seinen Seelenzustand: Werther schreibt, wie wir noch sehen werden, gegen Schluß nicht nur andere Briefe, sondern schreibt anders Briefe.

Aus der eigentümlichen Natur des Briefes und der hier in verschiedener Weise zu leistenden dramatischen Funktion ergeben sich nun besondere Probleme der Darstellung. Ihrer Formulierung gelten die nun folgenden Erwägungen.

Die epischen Elemente.

Die Darstellung der Persönlichkeit und Erlebnisse Werthers wäre ohne die gleichzeitige Übermittelung einer Folge von Ereignissen nicht möglich. Bilden diese auch sozusagen nur das Skelett für alles andere, alles „eigentlich" Dargestellte, so ist es doch als solches unentbehrlich — wie eben auch zu einem Drama, in welchem es sich nur um Seelenwandlungen und inneres Erleben fast ohne Projektion in die Wirklichkeit der menschlichen Gemeinschaft handelt, doch eine Handlung gehört und sei sie auch nur das dünne Gewebe einiger Fäden. Beim Drama ergibt sich die Darstellung der Handlung aus dem Beieinander, dem Zusammenkommen und Auseinandergehen der auftretenden Personen, ihrer Wechselrede, ihren Taten und dies kommt auf der Bühne leicht und voll zur Geltung. Wie aber ist es, wenn uns eine Sammlung Briefe in die Hand gegeben wird — nicht ein Briefwechsel, sondern die Briefe eines Menschen und nun die Kenntnis der dem Ganzen unentbehrlichen Handlung daraus geschöpft werden soll? Daß es hier eine Grenze gibt, wo der Brief als Mittel der Darstellung einfach versagt, und der Dichter nur die Wahl hat, entweder in einem Drama oder in einer Erzählung das Fehlende zu leisten, beweist eben der den Schluß des „Werther" bildende Bericht des Herausgebers. Aber bis zu dieser Grenze ist der Brief recht wohl geeignet, was an Handlung d. h. an geordneter Ereignisfolge nötig ist, dem Leser zu übermitteln, denn der Brief ist ja nach seiner eigensten Bestimmung Mitteilung. Hier aber zeigt sich nun, welches Problem der Darstellung in der Briefform des „Werther" seiner Lösung harrte. Die Briefe müssen die Funktion erfüllen, als Äußerungen des Schreibers zu wirken. Das Ereignis, soweit es rein als Begebenheit gelten soll, arbeitet diesen Äußerungswerten einigermaßen entgegen, denn die Auffassung soll

es an sich, nicht in seiner Beziehung zum Schreiber realisieren. Es liegt daher in der Briefform, wie sie im Werther Verwendung findet, die Tendenz, die Begebenheit zu vermeiden und das Erlebnis zu suchen. Und dies heißt, auf die erzählenden Partien der Briefe angewandt: sie entfalten sich im allgemeinen weniger als reine Erzählungen, denn als ein Mittelding zwischen Mitteilung und Äußerung und ihre Gestaltung ist derart, daß die Auffassung nicht wie bei rein epischer Geltung den Schwerpunkt in das übermittelte Was verlegt, sondern mehr oder weniger — je nach den im Einzelfall gelegenen Auffassungsbedingungen — in die Beziehung zum Schreibenden. So entstehen episch-dramatische Mischformen der Auffassung, die in der Struktur der einzelnen Briefe nachzuweisen sind.

Diese Möglichkeit der Gestaltung wird im Werther durch zweierlei befördert. Einmal durch die Eigenart der übermittelten Handlung, zum andern durch die bereits erwähnte Eigentümlichkeit, daß Brieferzählungen in ihrer Struktur zumeist Ich-Erzählungen sind. Was das erstere betrifft, so wird sich an anderer Stelle Gelegenheit geben, die Beziehung zwischen Briefform und Stoffauswahl und -Gestaltung zu überlegen. Wir werden von einer anderen Seite aus eine willkommene Bestätigung unserer Anschauungen über die dramatische Grundstruktur des in Rede stehenden Kunstwerks finden. Hier sei zunächst über das Wesen der Ich-Erzählung und ihre Beziehung zur Brieferzählung einiges angemerkt.

Das Verhältnis von Erzähler und Erzähltem ist, wie wir bereits im theoretischen Teil ausführten, für die Gestaltung der epischen Form und dementsprechend der epischen Auffassung von entscheidender Bedeutung. Man kann darin geradezu ein Formprinzip der Erzählung erblicken und danach die im Einzelfall gegebene Gestaltung bestimmen. Dies betrifft ganz besonders die sogenannte Ich-Erzählung, denn ihr ist der Erzähler zugleich ein in die erzählte Begebenheit verwickelte Person. Diese Eigentümlichkeit bietet den Variationen in den Beziehungen von Erzähler und Erzähltem den weitesten Spielraum. Es kann der Erzähler sein in der Erzählung vorkommendes, handelndes oder leidendes Ich, wie ein von ihm Abgetrenntes, ja wie ein drittes ihm fremdes Wesen behandeln, und diese rein sachliche Behandlung, die er sich selbst d. h. seinem vergangenen Ich angedeihen läßt, bestimmt sehr wesentlich den ganzen Tenor seiner Erzählung. Er gibt, so heißt es, einen „objektiven Bericht“, ein „unpersönliches Referat“ u. a. m. Er kann aber auch

in der Identifizierung eines jetzt und hier erzählenden Ichs und des vergangenen soweit gehen, daß er nicht bloß in lebhafter Darstellung des Gewesenen, beispielsweise im Präsens erzählt, sondern einzelne Stücke der Ereignisfolge nicht referiert, sondern geradezu reproduziert, etwa statt einer Beschreibung in Worten die betreffende Geste ausführt, oder Tonfall und Minenspiel einer Rede so wiedergibt wie er „es früher gesagt hatte", und es nun bloß der der Auffassung des Zuhörers zu verdanken ist, wenn dies nicht als Äußerung eines jetzt und hier gegebenen Erlebens, sondern als Stück einer Vergangenheit gilt. In Wahrheit geht ja auch in solchem Falle eine Art von Wiederbelebung des Vergangenen in dem Erzähler vor sich und es entspricht diesem psychischen Tatbestand, wenn die Psychologie des Alltags solch lebendige Art des Erzählens als „dramatische" kennzeichnet: denn die Gebärde ist die unmittelbare Äußerung dieser im Erzähler sich abspielenden Wiederbelebung. Man braucht daher Wendungen: „der Erzähler schwieg überwältigt still" bloß wörtlich zu nehmen, um zu erkennen, daß es bei einer Ich-Erzählung eine Grenze geben kann, wo das Ich der Erzählung und des Erzählers verschmelzen und das Epische in Dramatik übergeht. So erweist sich denn die Ich-Erzählung als jene epische Form, die zwischen Bericht und Äußerung stehend einer Ausbildung nach beiden Seiten fähig ist.

In welcher Richtung nun die Brieferzählung liegt, wie sie sich aus der besonderen Aufgabe der Darstellung für den „Werther" entwickelt, ist bereits angedeutet. Es entstehen zumeist episch-dramatische Mischformen. Was erzählt wird, ist zunächst wichtig, weil es ein Erlebnis Werthers ist und zwar soll dies nicht als ein dürres Wissen im Bewußtsein liegen, sondern bei der Auffassung selbst richtunggebend mitwirken. Die Einzelanalyse wird hier verschiedene Gestaltungen der epischen Partien aufzeigen und jede ist in ihrer Art diesem obersten Zwecke dienstbar. Der einzelne entwickelt dabei eine große Anpassungsfähigkeit in der Wiedergabe von Ereignissen sowohl, als in der Äußerung gegenwärtigen Erlebens. In der äußerst freien Gestaltung der Rede verfügt er über eine Art geistiger Mimik, die der einer mündlichen Erzählung in nichts nachsteht, ja sie bisweilen wohl übertrifft. Immerhin ist eine Möglichkeit der Entwicklung gegeben, die Erzählung und Brief auseinanderführt und daher als ein Problem der Gestaltung hier zu erwähnen ist.

Ein Brief besteht inhaltlich aus den verschiedensten Elementen:

an eine knappe Berichterstattung über dieses und jenes schließt sich eine ausführliche Erzählung, daran eine Frage oder Antwort an den Empfänger, eine Betrachtung, eine Argumentation — kurz alles und jedes findet in einem Brief seinen Platz und als Gesichtspunkt der Anordnung gilt lediglich der im Briefschreiber lebendige Vorstellungsverlauf. In ihm allein findet der Brief seine Einheit. Es kann nun bei einer längeren fortlaufenden Erzählung gar leicht geschehen, daß der ihr anfangs anhaftende Briefcharakter, wenn er nicht durch besondere Momente im Fortgang der Erzählung für das Bewußtsein des Auffassenden erhalten wird, schwindet, die Erzählung sich einigermaßen verselbständigt und der Anschluß an den Brief und seinen Stil nicht immer leicht wiederherzustellen ist. Dies läßt sich von unserem Standpunkt am besten so beschreiben: Der Erzähler und der Briefschreiber sind im Bewußtsein des Auffassenden gewissermaßen nicht mehr ein und derselbe — sie sind es „in Wirklichkeit" aber nicht mehr in ihrer Wirksamkeit auf die jetzt und hier im ästhetisch auffassenden Subjekt verlaufenden Vorstellungsreihen. Die Erzählung fällt aus dem ideellen Rahmen des Briefes heraus. Eine solche Entwicklung kann im Einzelfall durchaus auf der Linie des künstlerisch Notwendigen liegen. Die Einzelanalyse wird solche Fälle aufweisen und andere, wo mit viel Geschick eine solche Entwickelung vermieden wird — wie es gerade die Eigentümlichkeit des Darzustellenden erfordert.

Die dramatischen Elemente.

Ist die Grundstruktur der Auffassung beim Werther dramatischer Natur, so liegt es nahe, die Briefe, welche als reine Äußerungen eines Seelenlebens gelten, als „Briefmonologe" zu bezeichnen. Allein diese Bezeichnung enthält einen Widerspruch in sich selbst. Der Monolog oder das Selbstgespräch kennt, wie wir bereits ausführten keinen zweiten, an den es gerichtet ist. Die eigenartige Folge der Gedanken und die Sprachform wird im Bewußtsein des Sprechenden und entsprechend in der des Auffassenden eben durch die Abwesenheit jedes Zuhörers bedingt. Der Brief aber kennt ebenso als ein konstituierendes Moment seiner Form den Empfänger. Und diese Antinomie verbietet es eigentlich, von Briefmonologen zu reden. Trotzdem mag es nach dieser vorausgeschickten Einschränkung erlaubt sein, diesen Terminus einzuführen, denn er ist nach einer Richtung sehr bequem.

Goethe beginnt seinen Aufsatz über Winkelmann mit folgender prinzipiellen Bemerkung über das Wesen des Briefes: „Briefe gehören unter die wichtigsten Denkmäler, die der einzelne Mensch hinterlassen kann. Lebhafte Personen stellen sich schon bei ihren Selbstgesprächen manchmal einen abwesenden Freund als gegenwärtig vor, dem sie ihre innersten Gesinnungen mitteilen; und so ist auch der Brief eine Art von Selbstgespräch. Denn oft wird ein Freund, an den man schreibt, mehr der Anlaß als der Gegenstand des Briefes. Was uns freut oder schmerzt, drückt oder beschäftigt, löst sich von dem Herzen los; und als dauernde Spuren eines Daseins, eines Zustandes sind solche Blätter für die Nachwelt immer wichtiger, je mehr dem Schreibenden nur der Augenblick vorschwebte, je weniger ihm eine Folgezeit in den Sinn kam.“ Wer die Entstehungsgeschichte des Werther aus „Wahrheit und Dichtung“ kennt und wer die uns gebotene Brieffolge auch nur flüchtig überliest, wird gar viele von den Briefen zu diesen hier Gekennzeichneten rechnen. Alles in ihnen ist Äußerung und innere Bewegung und Wilhelm, der Freund, ist „mehr der Anlaß als der Gegenstand“ der Briefe. Als solcher kann es ihm denn auch wohl geschehen, daß er dem Schreibenden ganz aus dem Sinn kommt und in der Tat die Auffassung aus dem Gebotenen ebensogut eine Aufzeichnung, eine Tagebuchnotiz als einen Brief herausliest. Diese Entwicklung liegt bei einer expansiven Natur wie der Wertherschen nur zu sehr auf der natürlichen Bahn seines Erlebens: Briefe werden bei ihm Äußerungen und Äußerungen leicht Monologe. Hier also von Briefmonologen zu sprechen, ist zwar ungenau, aber im übrigen doch charakteristisch und in seinem klaren Gegensatz zur Brieferzählung bezeichnend. Bei einer Erzählung setzt nämlich die Tatsache des Erzählens eigentlich einen Zuhörer voraus — nicht als ob immer jemand zuzuhören hätte, aber irgendwie muß er als Ziel und Absicht im Erzähler wirksam sein. Dies unterscheidet das Erzählen als Ablauf von Vorstellungen von einem stückweisen und regellosen Erwachen von Erinnerungen, das, wo es stattfindet, als Äußerung und in unserem Falle als „Briefmonolog“ zu bezeichnen ist.

Allein der Briefmonolog unterscheidet sich in der ihm zuteil werdenden Auffassung auch noch in einem anderen Sinne von dem echten Monolog. Es ist nicht bloß ein mehr oder minder deutliches Bewußtsein von dem Empfänger bei der Auffassung wirksam, auch die Beziehung zu dem sich äußernden Individuum ist eine andere. Es fehlt der Vorstellung, die der Leser von dem Briefschreiber hat,

jene greifbare Unmittelbarkeit und sinnliche Konsistenz, in welcher der Sprecher des Monologs bei der Aufführung eines Dramas dem Zuschauer und Zuhörer lebendig wird. Die Konturen seines Bildes sind undeutlich. Und dieses Moment ist als Bedingung der Auffassung wichtig genug: Der Sprecher eines Monologs steht auf der Bühne leibhaftig vor uns und diese seine Körperlichkeit — zumal wenn es ein guter Schauspieler ist — erhöht die spezifisch dramatische Prägnanz der Sprache: zu dem Wort kommt die Geste. Aber auch wenn es sich um stilles Lesen eines Dramas handelt, ist der Sprecher eines Monologs dem Schreiber des Briefes gegenüber im Vorteil. Ein Monolog entsteht aus einer bestimmten Situation. Der Sprechende steht handelnd oder erleidend im Zusammenhang der Ereignisse. Wir wissen davon, wir ahnen, fürchten und erwarten; und fürchten und hoffen für ihn. Er steht in einer bestimmten Umgebung, wir fragen nicht lange wo? und wie? Ehe er zu sprechen beginnt, kennen wir schon einigermaßen die Verfassung seines Gemüts und die in der Rede gelegenen Äußerungswerte gelangen zu unmittelbarer Wirkung. Anders bei dem Brief: Zusammenhangslos, als ein Bruchstück der Existenz seines Absenders wird er geboten und wenn auch oft eine genaue Kenntnis des Absenders die Wirkung der Äußerungswerte befördert, so kann sie doch nicht jene Prägnanz des Augenblicks ersetzen, wie sie aus der Situation des Monologs ganz selbstverständlich herauswirkt. Die „Szenerie" eines Briefmonologs ist mehr als dürftig, meistens ist sie nur im Datum gegeben, selten daß sich in dem Text des Briefes der eine oder andere Hinweis auf Zeit und Ort findet, häufiger noch diese oder jene Aufgabe über die Veranlassung zu dem Brief oder über die Gemütsverfassung des Absenders. So ist gewissermaßen die „Dignität" der Vorstellung des sich äußernden Individuums hier eine andere, als im Monolog und dies bedingt eigene Formen der Gestaltung und verbietet es, die Auffassung der Briefmonologe als dramatische der eines Monologs einfach gleichzusetzen.

Immerhin zeigt unter den Formen der dramatischen Auffassung die des Monologs mit der eines Briefes als Äußerung seines Schreibers die größte Verwandtschaft; denn ein Brief ist als Äußerung eher ein Selbst- als ein Zwiegespräch.

Im übrigen entfaltet ein Brief und zumal ein Zusammenhang von Briefen seine darstellerischen Qualitäten, nicht allein in dem Was und Wie des übermittelten Sachinhalts. Ein Brief hat als

Brief einen eigenen Wert der Charakteristik und dies in eminent dramatischem Sinne. Länge und Kürze des Briefes, das Abbrechen und von Neuem beginnen, die Häufung von Briefen an einigen Tagen, die Pausen an andern und schließlich die mit der oben durchgeführten Gruppierung gegebene Erweiterung der Briefform, welche in manchen Aufzeichnungen eher Tagebuchnotizen als Briefe erkennen läßt, ist für die Seelenverfassung des Schreibers bedeutsam. Sie sind in dem gleichen Sinne für den Absender bezeichnend wie für den Haupthelden eines Dramas dieser oder jener Entschluß.

Die lyrischen Elemente.

Das eigentümlich Vergeistigte in der Beziehung des Absenders zu dem Inhalte des Briefes, wie es sich aus dem Vergleich mit der Auffassungsform des Monologs als Charakteristikum der dramatischen Äußerungswerte eines Briefes erwies, scheint nun eine Entwicklung lyrischer Momente im Brief zu begünstigen; denn fehlt der Beziehung der Äußerungen auf den Absender jene Realität, wie sie sich aus der bühnenmäßigen Vorführung und aus der Kenntnis der Situation im weitesten Sinne des Wortes ergibt, so kann auch jene Lockerung zwischen den Äußerungswerten der Rede und dem Schreiber des Briefes eher Platz greifen, die für die lyrische Geltung Vorbedingung ist. Freilich ist auch hier in der Grundstruktur des Briefes, wie wir bereits erwähnten, eine Grenze gezogen und es wird zumeist bei einer gewissen Tendenz der Vorstellungsbildung nach dieser Richtung sein Bewenden haben. Ganz besonders aber muß dies der Fall sein im „Werther", wo den Briefen im allgemeinen als Form der Darstellung eine dramatische Funktion erwächst, deren Erfüllung von selbst die Möglichkeit lyrischer Gestaltungen erheblich einschränkt. So finden sich denn auch im Werther nur wenige, freilich sehr bedeutsame und wertvolle lyrische Briefformen.

Bedingungen der Darstellung in Briefen.

Das Verhältnis von Darzustellendem und Darstellungsform läßt es ohne weiteres einleuchten, daß im „Werther" die Briefform nicht als äußere Einkleidung eines ebensogut in anderer Form auszusprechenden Inhalts gelten kann. Sie läßt sich nicht wie bei manchem in Briefform gegebenen Werke (man vergleiche doch die englischen Briefromane des 18. Jahrh.) gleich einer Hülle abstreifen

und etwa in eine Ich-Erzählung verwandeln. Die Eigenart des Darzustellenden und die Verwendungsmöglichkeit der besprochenen Briefformen erfordert es vielmehr, daß in der Briefform der Schwerpunkt der Darstellung liege. Damit ist das Grundprinzip der durch die Einzelgestaltung der Briefe zu erwirkenden Auffassungsform bezeichnet: Werthers Aufzeichnungen müssen als Briefe gelesen werden, dann erst kommen die in ihnen gelegenen Darstellungswerte zur Entfaltung.

In welcher Weise nun bei aller Freiheit der Einzelgestaltung und der Verwertung individueller Variationen diese Grundstruktur der Auffassung festgehalten wird, hat die Einzelanalyse zu erweisen. Eigentümlichkeiten des Briefstils, die Hinweise auf den Empfänger, der Anteil des Herausgebers, die Gliederung einzelner Briefe, dieses und jenes aus der Technik des Briefes wird da zur Sprache kommen und muß in seiner Gesamtheit als ein Ineinander von Form- und Ausdruckswerten begriffen werden, welches die Auffassung, in der einmal eingeschlagenen Richtung, Briefe zu lesen, weiterdrängt.

Wir nehmen für die Auffassungstätigkeit jene allgemein geltende psychische Gesetzmäßigkeit in Anspruch, die Lipps in seinem „Leitfaden der Psychologie" (2. Aufl.) folgendermaßen präzisiert: „Jede stärkere Tendenz des Fortgangs der psychischen Bewegung in einer Richtung hebt die schwächere Tendenz des Fortgangs in anderer Richtung auf.... Hieraus begreifen wir die Tatsache, die ich kurz als die Tatsache oder als das „Gesetz der Linearität des seelischen Geschehens" bezeichne. Dies Gesetz besagt, daß die Aufmerksamkeit normalerweise jederzeit in einer einheitlichen, obzwar vielleicht immer wieder die Richtung wechselnden Linie fortgeht. Und auf das hier vorliegende Problem der sukzessiven Auffassung eines ästhetischen Ganzen spezialisiert heißt es in der „Ästhetik":[1]) „Mit jeder Weise der psychischen Betätigung verbindet sich die Tendenz des Fortgangs zu gleichartiger Betätigung". Ohne eine der Auffassung selbst innewohnende Tendenz zu einer einheitlichen Bewegungsrichtung wäre wohl überhaupt kein Erleben des Kunstwerkes möglich. Und immer wird sich an dem Ablauf eines ästhetischen Erlebens ein Moment aufzeigen lassen, das als Grundstruktur der in ihm betätigten Auffassung gelten kann. Bei der Analyse von „Werthers Leiden" sind wir jedenfalls genötigt, die Wirkung einer dauernden Vorstellungsdisposition vorauszusetzen

[1]) A. a. O. S. 102.

und den Briefcharakter einzelner Aufzeichnungen im wesentlichen ihr zuzuschreiben. Diese Bereitschaft der Auffassung wird aber nun auf das Nachdrücklichste unterstützt durch eine im Leser lebendige und wirkende Anschauung von dem Verfasser der Briefe. Sie ist es, die einmal gebildet dazu führt, alles und jedes, was uns in dieser Folge von Aufzeichnungen geboten wird als briefliche Äußerung hinzunehmen und zu beseelen. Eine lebensvolle Anschauung von dem Schreiber der Briefe ist damit sowohl Zweck und Ziel als auch wieder Vorbedingung dieser Briefe als eines Mittels der Darstellung.

Diese eigentümliche Rolle eines inneren Bildes von dem Verfasser der Briefe, gleichzeitig Voraussetzung und Folge der ästhetischen Vorstellungsbildung zu sein, erhellt in ihrer Konsequenz für die Gestaltung aus folgender Erwägung. Die uns gebotenen Briefe sollen das innerste Erleben eines Menschen darstellen. Sie tragen daher durchaus intimen Charakter und setzen als solche bei dem Empfänger, um wirklich ihre Ausdruckswerte realisieren zu können, eine Kenntnis, ja sogar eine intime Kenntnis des Briefschreibers voraus. Wer aber, wenn er Werthers Briefe zu lesen beginnt, weiß etwas von ihm? Goethes einleitende Worte können nur als ganz allgemeine Einführung gelten. Für alles Detail werden wir auf die Briefe verwiesen, während uns doch erst die Kenntnis der Persönlichkeit Werthers die in den Briefen enthaltenen seelischen Äußerungen gleich am Anfang des „Werther" „richtig" d. h. Wertherisch beseelen lehrt. So ist ein besonderes, aus der Eigentümlichkeit der Beziehung von Darstellungsform und Darzustellendem resultierendes Gestaltungsproblem zu lösen: die Briefe können als intime Freundschaftsbriefe ihre darstellende Kraft erst entfalten, wenn die im Empfänger lebendige Anschauung von der Persönlichkeit ihres Absenders die Äußerungswerte in ihrer individuellen Besonderheit zu realisieren vermag. Diese Anschauung selbst aber ist nun in ihrer Bildung und Entwicklung auf die Wirkung eben dieser Ausdruckswerte angewiesen. Es besteht somit eine Art von Zirkel, mit dem in der Praxis der künstlerischen Gestaltung sich abzufinden, eben ein Problem der Darstellung ist. Oder um das gleiche noch von einer anderen Seite zu beleuchten: wäre statt der Briefe ein Drama gegeben, so hätte auch für dieses das Problem Gültigkeit: aus Äußerungen, deren volle Wirkung ein Gesamtbild von dem Äußernden voraussetzt, dieses Bild erst zu schaffen. Aber der Dramatiker hat zu dessen Lösung doch ganz andere reichere

Mittel. Er kann, wie es ja häufig geschieht — und nirgends vielleicht mit so unheimlicher Wirkung wie in KLEISTS „Robert Guiscard" — erst andere über den Helden reden lassen und so den Äußerungswerten dessen, was der Held bei seinem Auftreten tut und spricht, durch eine in gewissem Sinne indirekte Entwicklung einer Gesamtanschauung seines Wesens die freieste Entfaltung im voraus zusichern. Und auch wenn er auf diese Mittel verzichtet, so verhilft die Realität der Bühne, das persönliche Auftreten des Helden den Äußerungswerten seiner Rede zu ganz anderer Unmittelbarkeit, als dies bei dem gelesenen Briefe der Fall ist. Ja der Schauspieler, wenn er etwas vom Schauspielern versteht, wird seine Rolle in Haltung und Gebärde so unzweideutig beginnen, daß in dem Zuschauer eine glückliche Antizipation stattfindet und noch ehe der Schauspieler ein Wort gesprochen hat, eine entwickeltere Vorstellung von dem Helden für die Auffassung seiner Worte wirksam ist, als er sie selbst auch nach der Lektüre einiger Szenen sich zu bilden imstande wäre. Auf diese Hilfen muß der Dichter bei der Verwendung der Briefform, wie gesagt, verzichten und steht doch im Grunde vor dem gleichen Problem! Wir werden sehen, wie es im Werther gelöst ist. Freilich in einer Hinsicht ist diese Aufgabe für die briefliche Darstellungsweise auch wieder erleichtert. Die Wirkung und Entfaltung der im Briefe enthaltenen Ausdruckswerte — besonders auch der dramatischen — bedarf zwar der Vorstellung des sich äußernden Individuums, aber sie bedarf ihrer nicht in jener pointierten Geltung wie die der Ausdruckswerte eines Monologs. Wir haben bereits bei der Besprechung des Briefmonologs als einer eigenen Briefform darauf hingewiesen und können nun das dort Gesagte passend ergänzen. Welche psychische Struktur hat denn beim Lesen eines Briefes die Vorstellung vom Absender? Irgendwie ist doch, was wir als Vorstellung oder Anschauung von dem Schreiber bezeichnen, in dem Leser lebendig und wirksam, aber es ist schwer, hier genaue Umrisse zu geben. Jeder kann es aus der Selbstbeobachtung bei der Lektüre eines Briefes bestätigen: die Vorstellung von dem Schreiber wechselt sowohl nach Umfang und Inhalt, als auch nach ihrer Dignität für die Form der Auffassung. Oft ist sie nur als durchaus vage „Allgemeinvorstellung", als psychische Disposition wirksam. Sie kann sich aber je nach dem Inhalt des Briefes verändern, kann pointiert und differenziert werden, sie kann einmal als Gesichtsbild die äußere Erscheinung des Absenders oder diese und jene Eigenart,

eine Handbewegung, eine Kopfhaltung, ein Mienenspiel, den Rhythmus einer Bewegung, ein anderes Mal als Gehörsbild den Klang oder Tonfall der Rede, den Rhythmus eines Lachens vergegenwärtigen. Sie kann, wenn der Brief Anweisungen enthält, den Absender im Augenblick des Schreibens erfassen, kann überhaupt bei einem geschriebenen Brief aus dem Zuge der Schrift, der Gestalt der Buchstaben besondere Werte herausziehen, sie kann aber auch je nach Inhalt und Redeform des Briefes „den Schreiber“ als lebhaft und eifrig Sprechenden vergegenwärtigen. Sie kann einmal im Mittelpunkt der Beachtung stehen und kann das andere Mal als unbemerkter Hintergrund wirken. Sie ist überhaupt bei dem zweiten Lesen eines Briefes nicht dieselbe wie bei dem ersten: hier scheint, weil der Mitteilungscharakter des Briefes durch die Richtung der Auffassung auf das Sachliche stärker hervortritt, die Vorstellung des Schreibers nur im Stillen wirksam, dort kann sich die Auffassung von vornherein unmittelbar dem Schreibenden zuwenden und indem die Äußerungswerte stärker realisiert werden, belebt sich das Bild des Briefschreibenden und beherrscht den Verlauf der Vorstellungen anders als bei der ersten Lesung. So kann diese Vorstellung ihre Proteusnatur in den mannigfaltigsten Weisen betätigen und was als ein Gemeinsames für die Erfassung des Geschriebenen als Brief bestehen bleibt, ist nur ein gewisser allgemeiner „Begriff“ von dem Wesen und der Erscheinung des Abwesenden. Es leuchtet aber ein, daß, wenn die Äußerungswerte der Briefe nur einer solchen vagen Allgemeinvorstellung bedürfen, die sich dann erst entsprechend differenziert und konkretisiert, das oben formulierte Problem in seiner Lösung einigermaßen erleichtert wird. Wie denn auch der Weiterbildung der Vorstellung des Schreibenden in der Folge der Briefe durch diesen Umstand wesentlich die Wege geebnet werden und gerade der allgemeine Charakter die Vorstellung befähigt als eine dauernde Bedingung der in den Briefen gegebenen darstellerischen Werte und ihrer Entfaltung zu wirken.

Fünftes Kapitel.
Probleme der Darstellung in Briefform.

Wir haben die Briefform als eine im Grunde dramatische Gestaltungsform nachzuweisen gesucht, mußten aber bereits darauf hinweisen, daß ihr die Mittel, welche in einem Drama an der Lösung der aus der dramatischen Darstellungsform sich ergebenden Probleme

mit Glück beteiligt sind, nicht in gleichem Umfange zu Gebote stehen. Daraus ergeben sich besondere Probleme der Darstellung. Sie sollen in ihren Konsequenzen für das hier zu erörternde Darstellungsproblem formuliert werden und bilden den Abschluß der allgemeinen Vorerörterung.

* * *

Die im Werther angewandte Form der Darstellung muß der Eigenart des Darzustellenden entsprechend den Brief in erster Linie als Äußerung, als „dauernde Spur eines Daseins, eines Zustandes" in Anspruch nehmen. Daraus ergibt sich — soweit eben wirklich die Äußerung als wesentliche Funktion der Briefe gilt — eine besondere Auswahl und Gestaltung des zu behandelnden Stoffes. Die äußere Handlung — als das dem Ganzen nötige Skelett — darf nicht kompliziert sein; denn jede Ausführlichkeit, jede breite Geltung der Begebenheiten, hindert die Entfaltung der Äußerungswerte. Die Handlung wird daher mit wenigen Hauptpersonen auszukommen suchen, wird einfache, leicht zu übersehende Verwicklungen bevorzugen und in ihren Beziehungen zu der Hauptperson vor allem jene Unmittelbarkeit herstellen, die das darzustellende Menschenschicksal mehr durch die inneren Erlebnisse der Menschen selbst, als durch die äußeren Ereignisse bestimmt sein läßt. Der Stoff ordnet sich, wie eben überhaupt ein dramatisch zu gestaltender nach innerer Kausalität und einfacher Folge in der Zeit (vgl. S. 80f.). Dabei ist freilich in Rechnung zu ziehen, daß die durch zwanglose Folge der Briefe erlaubte freiere Gliederung eine lockere Knüpfung der Glieder gestattet, als dies bei einem durch Szenenfolge, Akteinteilung und bühnengerechte Inszenierung bestimmten dramatischen Aufbau der Fall ist. Immerhin ist diese Anordnung von der der epischen Gestaltung zustehenden Freiheit noch weit entfernt. Es zeigt sich indessen, in welchem Sinne sich Darstellungsform und Darzustellendes bedingen.

* * *

Aber die Briefform, wie sie im Werther Verwendung findet, fordert auch noch aus einer anderen Eigentümlichkeit heraus eine Beschränkung. Eine Folge von Briefen hat in sich keinen Zusammenhang und je mehr sie Äußerungen eines Jetzt und Hier sind, um so unvermittelter folgen sie einander. Selten, daß sich ein

Brief auf den anderen bezieht, Gesagtes ergänzt oder der spätere die Pause, die zwischen ihm und dem früheren liegt, irgendwie nachholt. Briefe sind und bleiben Bruchstücke einer Existenz. Dies scheint nun freilich bei der dramatischen Szenenfolge auch der Fall zu sein. Aber, da mehrere Personen auftreten, da auf der Bühne wirklich etwas geschieht und sich Szene an Szene schließt, so vermag die Handlung die ihr eigene synthetische Kraft ganz anders zu entfalten, als es bei einer Folge von Briefen möglich ist, wo ein einzelner sein inneres Erleben mit der Wiedergabe äußerer Ereignisse vermischt. Hier wird die Wahrung einer gewissen Kontinuität zum Problem und wie dies einerseits für die Erfindung der Fabel und die Gliederung der Handlung seine Konsequenzen hat, so verlangt es andererseits die Herstellung von Verbindungen und Zusammenhängen, die das der Briefform anhaftende Abgerissene, und Fragmentarische einigermaßen in seiner Wirkung paralysiert ohne doch durch starke Eingriffe den allgemeinen Charakter des Briefmäßigen zu zerstören. Wir werden in der Analyse unserer Dichtung Gelegenheit haben, auf diese Zusammenhänge aufmerksam zu werden. Schließlich wird auch die Anordnung der Briefe, der in der Folge und im Wechsel der verschiedenen Briefform gelegene innere Rhythmus der Stimmung unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten sein. Auch hier wird sich die Erwägung der aus der dramatischen Grundstruktur sich ergebenden Konsequenzen für die Aufklärung der Probleme der Anordnung nützlich erweisen.

* * *

Legt dergestalt die Eigentümlichkeit der Briefform dem Dichter Beschränkungen auf und empfiehlt ihm in mehrfacher Hinsicht eine gewisse Ökonomie in der Erfindung, so fordert sie andererseits doch auch wieder und ebenso aus der immanenten Gesetzmäßigkeit ihrer Bildung eine Bereicherung und Erweiterung des sozusagen unbedingt Notwendigen.

Was wir lesen sind Werthers Briefe, die Äußerungen eines sehr leidenschaftlichen, spontaner Betrachtung und Beurteilung des Geschehens zuneigenden Naturells. Die starke und unmittelbare Wirkung der Äußerungswerte befördert die bis zu einem hohen Grade gewiß notwendige Zentralisation des Stoffes auf die Persönlichkeit des Briefschreibers. Sie ist als eine Grundtendenz jedes für die dramatische Darstellung zubereiteten Stoffes anzusehen, steht in aus-

gesprochenem Gegensatz zu der epischen Liberalität der Stoffauswahl und Gestaltung und hat ihren guten Sinn. Bei dem Drama findet nun aber diese Tendenz der Konzentration in dem Auftreten mehrerer Personen, in der Entwicklung dieser und jener Nebenhandlung ihr glückliches und durchaus notwendiges Gegengewicht. Wie aber soll sich dies bei einer Folge von Briefen eines Menschen bilden? Hier läuft, was auch die Handlung für Fäden ausspinnen mag, alles in dem Erlebnis des Schreibenden zusammen. Muß also ganz auf diese Gegentendenz verzichtet werden? Dann würde ein solches Kunstwerk doch einigermaßen arm und dürftig ausfallen. Die Tätigkeit der mitschaffenden Phantasie beschriebe, um es bildlich zu verdeutlichen, die Bahn einer Spirale: in weiterem Bogen beginnend zieht die Bewegung enger und enger ihre Kreise bis sie schließlich in dem Mittelpunkt, dem sie zustrebt, in sich selbst erstirbt.

Und dazu kommt noch ein weiteres: die präpotente Persönlichkeit Werthers, die Natur seines Erlebens, die Leidenschaft seiner Anteilnahme bringt es mit sich, daß der Leser der Briefe alles sozusagen mit Werthers Ohren hört, mit Werthers Augen sieht. Die Eigenart der Handlung aber erfordert es doch, daß bis zu einem gewissen Grade die neben Werther Hauptbeteiligten dem Leser auch selbständig gegenübertreten. Die Briefe in der ihnen zukommenden Funktion der Äußerung sind dazu nicht sehr geeignet. Das Drama, wo die Personen leibhaftig auftreten, die reine Erzählung, wo der Erzähler unbefangen interpretiert und urteilt, können jedes auf seine Weise das Erforderliche auf das Natürlichste leisten. Daß in der Tat hierin eine innere Schwierigkeit brieflicher Darstellung gelegen ist, erweist auch eine gelegentlich der Umarbeitung von Goethe getane Äußerung. Er schreibt am 2. Mai 1783 an Kestner: „Ich habe in ruhigen Stunden meinen Werther wieder vorgenommen, und denke, ohne die Hand an das zu legen, was so viel Sensation gemacht hat, ihn noch einige Stufen höher zu schrauben. Dabei war unter andern meine Intention, Alberten so zu stellen, daß ihn wohl der leidenschaftliche Jüngling, aber doch der Leser nicht verkennt.“ [1])

Dieser Gefahr einer gewissen Dürftigkeit und Enge einerseits, einer gewissen Flächenhaftigkeit und Verzerrung andrerseits zu entgehen,

---

[1]) W. A. Lesarten. S. 328.

gibt es in der brieflichen Darstellungsform nur zwei Mittel, die freilich durch andere, ebenfalls aus der Grundstruktur dieser Darstellungsform sich ergebende Notwendigkeiten in der Gestaltung einigermaßen begrenzt werden. Das eine besteht in einer Einflechtung von Episoden, die an sich die Handlung nicht komplizieren, aber zu einer Verbreiterung unseres Interesses beitragen, Milieu schaffen und über Mensch und Dinge den weiten Himmel allgemein menschlicher Werte spannen; in der bereits hervorgehobenen Notwendigkeit einer gewissen Ökonomie der Handlung findet indeß dieses Mittel eine natürliche Grenze seiner Verwendung. Das andere beruht in einer mehr episoden Gestaltung einzelner Briefe, die die Begebenheit stärker, das Erlebnis weniger betont. Es wird besonders da, wo es sich um die Hauptbeteiligten handelt, mit Glück zu verwenden sein, aber freilich auch hier mit Maß, denn es wirkt der allgemeinen Tendenz der Briefe als Äußerung eines Erlebens zu gelten bis zu einem gewissen Grade entgegen. Indesssen verdankt manche der im „Werther“ gebotenen Brieferzählungen und Episoden dem inneren Widerstreit und der Versöhnung dieser verschiedenen Tendenzen ihre Eigenart.

* * *

Schließlich macht sich die der Briefform innewohnende Begrenzung ihrer Darstellungsmöglichkeiten auch noch in anderer Weise fühlbar. Man erwäge die Lebendigkeit und Aktualität eines auf der Bühne dargestellten Erlebens! Man bedenke, wie bei einer Erzählung das beschreibende Verweilen des Erzählers das Einzelne vertieft und innerlich durchleuchtet. Was bietet in dieser Hinsicht die Briefform? Gewiß hat der Brief in dem Reichtum seiner Nuancen als Mittel der Darstellung seine besonderen Vorzüge, doch ihm fehlt in der Geltendmachung seiner Äußerungswerte jene sinnliche Realität, über welche der Dramatiker durch das Bühnenbild verfügt und dieser Ausfall wird nicht durch einen allsehenden, allhörenden, allwissenden und allverstehenden Erzähler gutgemacht, der interpretierend die Lücken füllt und die Einfühlung in die mitgeteilten Zusammenhänge unsichtbar leitet und fördert. Und doch ist, wie die einführenden Worte zeigen, Werthers Erleben auf jene starke spezifisch dramatische Energie des Mitlebens und -leidens angewiesen. Es heißt in der Vorbemerkung des Herausgebers:

„Ihr könnt seinem Geiste und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, seinem Schicksal eure Tränen nicht versagen.“

Aber sind nicht diese vorausgesandten Zeilen selbst schon eine Ergänzung und Nachhilfe für die nun folgenden Briefe? Leisten sie nicht in ihrer Interpretation bereits etwas von dem, was Briefen aus eigener Kraft zu wirken allem Anscheine nach nur unvollkommen gelingt? In der Tat hat der „Werther“, wie keine andere Dichtung, seine Wirkung auf der Geltung eines starken Sympatiegefühls entfaltet. Welchen Eigentümlichkeiten der Gestaltung hat er dies zu danken? Man sage nicht, dies liege einfach an der Tatsächlichkeit des Dargestellten. Solche Hinweise umgehen das Problem, ganz davon abgesehen, wie fragwürdig ihre ästhetische Herkunft ist. Es handelt sich ja gerade um die starke, die Sympathie aufreizende Wirkung der Tatsächlichkeit. Sie gilt es aus der Struktur des im „Werther“ enthaltenen „künstlerischen Gegenstandes“ zu begreifen, und in der Tat lassen sich sowohl in der Gestaltung der Briefe, als in dem Bericht des Herausgebers Faktoren aufweisen, die in dieser Richtung ihre Wirkung entfalten.

Fünfter Teil.

Die Analyse von Goethes „Werther".

Vorbemerkung.

Indem wir nunmehr zur Analyse von Goethes „Werther" schreiten, müssen wir vorausschicken, daß die Mitteilung unserer Ergebnisse eine Schwierigkeit nicht ganz zu überwinden vermag. Der Zusammenhang jedes Stückes mit jedem andern, der Umstand, daß manche Einzelheit erst aus dem Ganzen der wirksamen Faktoren, dieses aber in seiner inneren Struktur erst aus den Einzelheiten begriffen werden kann, wird Wiederholungen und Verweise notwendig machen, zwingt dieses und jenes vorauszunehmen und es an späterer Stelle doch wieder vorzubringen — wie eben der Fortgang der Argumentation und der Lauf der Untersuchung es erfordert.

Weiterhin wird es sich nicht umgehen lassen, in einzelnen Fällen ziemlich tief in das sprachliche Detail des gebotenen Textes einzudringen. Dabei wird eine Einsichtnahme in die Dichtung selbst nicht gut zu umgehen sein. Und auch wird, da bei der in Rede stehenden Erkenntnis der künstlerisch wirksamen Faktoren allemal eine ästhetische Apperzeption vorausgesetzt ist, ein flüchtiges Überlesen des Textes nicht genügen. Es handelt sich vielmehr um eine ästhetische Auffassung derselben. Freilich kann es auch dann vorkommen, daß im einzelnen der Leser andere Erfahrungen macht als der Verfasser. Dies ist nach allem, was zu Beginn der theoretischen Erörterungen gesagt wurde, wie es scheint, unvermeidlich. Gelingt es, solche Verschiedenheiten in ihrer Eigenart zu erkennen und zu beschreiben, so ist, meinen wir, auch damit schon etwas geleistet. Im übrigen wird, wer solche Untersuchungen macht, immer vor die Entscheidung gestellt werden, ob er der Allgemeingültigkeit seiner Ergebnisse zu Liebe auf diese und jene Feinheit des Details verzichten soll — da sie naturgemäß der individuellen Variation

des Erlebens in höherem Maße preisgegeben ist, als die allgemeinen Grundzüge —, oder ob er sie auf die Gefahr, sie von anderen nicht bestätigt zu finden, doch mitteilen soll. Dies ist im übrigen ein Zweifel, den der analysierende Ästhetiker mit jedem teilt, der sich um die Erkenntnis von Individualitäten bemüht.

Schließlich ist noch darauf aufmerksam zu machen, daß es im Wesen einer die Darstellungsform behandelnden Untersuchung liegt, auf eine Systematisierung Verzicht leisten zu müssen. Handelt es sich doch gerade darum, jenes Ineinander der Einzelelemente aufzuzeigen, welches die Darstellungsform als solche allererst schafft. Indem nun freilich die Deskription dieses Zusammenhangs der Darstellungsmittel notgedrungen einzelne Glieder herauslösen und isolieren muß, um Art und Maß ihrer Bedeutung zu verdeutlichen, kann es wohl geschehen, daß diese oder jene Einzelheit, da sie nun besonderer Beachtung empfohlen ist, überschätzt wird, während ihre eigentliche Geltung doch immer nur so weit reicht, als sie bei einer unbekümmerten und theoretisch in keiner Weise interessierten ästhetischen Aufnahme wirksam bleibt. Auch wird das beschreibende Wort hier manches vergröbern und nur ein deutliches Gefühl für die Relativität aller künstlerischen Werte einer Darstellung wird hier einigermaßen auszugleichen und jedes an seinen Platz zu stellen wissen.

Erstes Kapitel.

Die Vorstellung des Briefschreibers.

Unter den einer Briefform, wie sie uns in „Werthers Leiden" geboten wird, eigentümlichen Problemen der Darstellung ist das der Bildung eines lebendigen und ständig wirkenden Bewußtseins, Briefe eines bestimmten, uns innerlich gegenwärtigen Menschen zu lesen, eines der wichtigsten; bildet doch dieses Bewußtsein die Grundlage der bei sukzessiver Aufnahme der Dichtung unerläßlichen allgemeinen Disposition unserer Auffassung, überhaupt Briefe zu lesen und nicht irgendwelche andere Aufzeichnungen. Im „Werther" verschärft sich dieses Problem durch den Umstand, daß es sich um intime Briefe an einen Freund handelt, der Briefschreiber mithin in aller Mitteilung und Äußerung die intime Kenntnis seiner Person, seiner Vergangenheit und seiner gegenwärtigen Verhältnisse voraussetzt, der Leser aber von alledem nichts weiß und es doch wissen müßte, sollen die Briefe ihre darstellerischen

Werte als Äußerungen eines bestimmten Menschen entfalten. Dazu kommt, daß bei einem Drama durch die sichtbare Realität des auf der Bühne agierenden Menschen die dramatische Auffassungstätigkeit sehr wesentlich unterstützt wird, die in dem Brief mitgeteilten Sätze dagegen sozusagen rein aus sich selbst heraus, ohne die Hilfe der gesprochenen, sinnvoll betonten Worte, ohne Geste, ihre Äußerungswerte zu entfalten haben. Wie also wird es erreicht, daß der Leser ein für die ästhetische Apperzeption wirksames Bild des Briefschreibers empfängt?

Wir betrachten die ersten Briefe, denen im wesentlichen die Lösung dieses Problems der Darstellung obliegt, und zwar unter dem Gesichtspunkt, wie durch sie die Auffassung dazu gedrängt wird, die Äußerungswerte in ihrer Beziehung zu dem Schreiber zu realisieren. Es interessiert uns demnach der Inhalt der Briefe nicht an sich und nicht in seiner charakterisirenden Bedeutung für die Persönlichkeit. Wir untersuchen die Briefe im Hinblick auf die ihnen in diesem Zusammenhang, als Eröffnung der Brieffolge, erwachsende Funktion, die Grundstruktur der zu betätigenden Auffassung festzulegen: wir suchen nach den architektonischen Werten, die sich mit den Ausdruckswerten verbinden und in vielfacher Wechselwirkung jenen eine Geltung verleihen und ihrerseits wieder davon Nutzen ziehen. Die folgende Analyse wird unsere Meinung verdeutlichen.

Der Brief vom 4. Mai 1771.

Beginnt man diesen Brief, so ist es, als hörte man eine Stimme ohne recht zu wissen, woher sie erschallt und wem sie gehört. Man vernimmt Ausrufe, Urteile, Andeutungen ohne den Zusammenhang zu kennen, der sie erst eigentlich verständlich macht. Man sucht danach, man merkt alsbald, daß es sich um das Erlebnis des Schreibers dieser Zeilen handelt, aber man kann es nicht fassen, denn es werden nur Bruchstücke geboten: je weniger man Bescheid weiß, um so mehr ist man auf der Suche, je mehr Andeutungen, um so stärker der Anreiz, je weniger greifbar die von dem Erleben loslösbare Tatsächlichkeit, um so unmittelbarer und reiner die Geltung als Seelenäußerung des Schreibers. So werden für das Gewebe der zu bildenden Vorstellung von dem Schreiber rasch und sicher die ersten Fäden geschlagen. Der erste Absatz ist in seiner Funktion gleich der erregten Gestikulation eines Schauspielers vor dem Beginn

der Rede: Sie läßt sich nur als Äußerung realisieren, weil das mitgeteilte Was fragmentarisch bleibt oder ganz fehlt. Diese Wirkung wird deutlich, hält man neben den ersten Absatz den zweiten. Hier überwiegt die Mitteilung. Familienangelegenheiten kommen zur Sprache. Sie gelten in erster Linie in ihrer von dem Briefschreiber abgelösten Tatsächlichkeit. Aber alles dies liest man nun bereits mit einem Gefühl, als kenne man den Briefschreiber. Jedes Beiwort, jede Bemerkung, die seinen inneren Anteil an den Angelegenheiten verrät, realisiert ihre darstellerische Kraft ganz von selbst in dieser ihrer Beziehung zu dem Briefschreiber. So auch der dritte und vierte Absatz des Briefes, die Nachrichten von der Umgebung und Eindrücke des Briefschreibers mischen. Alles dies wird durch den energischen Einsatz des ersten Abschnittes gewissermaßen beherrscht: es gilt als das Erleben Werthers, die Schilderung sagt nicht nur etwas von der Umgebung aus, sie sagt auch, wie Werther dies alles ansieht. Zugleich schafft sie Atmosphäre und Milieu.

Es ist klar: jede andere Anordnung dieser Teile des Briefes ergäbe ein Mißverhältnis. Der zweite an den Anfang gesetzt, wäre die gleichgültigste Nachrichtenübermittelung, der dritte würde in dem, was er zur Charakteristik Werthers Neues bringt, nicht zur Geltung kommen. An ihrer Stelle aber tun sie die beste Wirkung: ist der Anfang in seinen Ausrufen und unvollendeten Gedanken fast mehr ein Selbstgespräch als ein Brief, so wird im zweiten und dritten Teil durch die Mitteilungen der Briefcharakter des Ganzen wesentlich gefestigt und so eines durch das andere ergänzt und in seiner Eigenart bestätigt.

Die schwierige Lage also, in der sich der Dichter befindet, daß die Äußerungswerte ihre eigenste Geltung erst erlangen, wenn sie bei dem Leser von einer schon gebildeten Vorstellung des Schreibers sozusagen umfaßt und verarbeitet werden, diese Vorstellung selbst aber erst durch die Äußerungswerte gebildet wird — dies Problem, welches rein theoretisch angesehen, der Aufgabe des Münchhausen gleicht, sich am eigenen Zopfe aus dem Sumpf zu ziehen, wird hier in der Praxis der Darstellung auf eine sozusagen radikale Art angepackt und gelöst. Statt Nachrichten zusammenzuhäufen und es der Vorstellungskraft des Lesers zu überlassen, hier Einzelzüge auszuwählen und zusammenzufügen, wird Werther gleichsam handelnd dem Leser vorgestellt und indem eigentlich keine einzige Tatsache mitgeteilt wird, wird uns das zur Tatsache, was für alles Folgende die Vorbedingung ist: ein Gefühl von Werthers Eigenart.

Betrachtet man von hier aus die der Briefsammlung vorausgeschickte Notiz des Herausgebers, so erfüllt sie für die Vorstellungsbildung des ersten Briefes die Funktion einer szenischen Vorbemerkung. In dem, was sie mitteilt, bereitet sie vor und garantiert nicht anders als in einem Drama, eine richtige Auffassung der folgenden Rede. Welche Bedeutung ihr außerdem noch für die Struktur der Auffassung zukommt, wird in anderem Zusammenhang zu erwähnen sein (vgl. S. 205).

Die Briefe vom 10., 12., 13. Mai und vom 15. Mai.

Wir müssen die Bildung der Vorstellung des Schreibers noch ein Stück weiter verfolgen: auch die folgenden Briefe erfüllen hier noch besondere Aufgaben. Sie rechnen in diesem Sinne mit zur „Exposition“.

Die drei Briefe vom 10., 12., 13. Mai stehen zueinander in einem ähnlichen Verhältnis wie die drei Teile des ersten Briefes. Der erste vom 10. Mai ist in seiner Weise, was der erste Teil des ersten Briefes war: Ausdruck der Gemütsbewegung des Schreibers, der zweite und dritte Brief vom 12. und 13. Mai gibt Nachrichten, Schilderungen wie dort der zweite und dritte Teil. So wiederholt sich gewissermaßen der oben analysierte Vorstellungsverlauf — nur, die bereits gewonnene Grundlage des Ganzen benutzend, in freierer und reicherer Gestaltung.

Dies zeigt die Analyse des Briefes vom 10. Mai. Hier stehen, gleichfalls Erlebnisse Werthers im Vordergrund des Darzustellenden. Aber dort lauter kurze Sätze, Ausrufe, Gedankenfragmente, die der unmittelbaren Rückbeziehung auf den Schreiber dringend bedurften, hier eine große feierliche Folge von Bildern und Stimmungen in einem stolz sich aufrichtenden Periodenbau voll innerer Resonanz, in sich selbst ruhend und der Vorstellung des Schreibenden zu ihrer Entfaltung in der Apperzeption des Lesers nichts anderes bedürfend als die Palme des Bodens, dem sie entwachsen ist. Wirkt der Anfang des ersten Briefes in der Aktualität seiner Geste rein dramatisch, so befördert hier das starke Eigenleben der Sätze nach ihrer formalen und gegenständlichen Seite eine lyrische Auffassung. Ja wir würden es wohl mit einer rein lyrischen Geltung der Sätze zu tun haben, stünden sie nicht in diesem Zusammenhang von Briefen. Man setze aber diesen Brief an den Anfang: man hat eine wundervolle Ouvertüre, aber der architektonische Wert für die

Bildung einer einheitlichen Auffassungstendenz und einer Vorstellung von dem Schreiber schwindet. Man würde fast ein Gedicht in freien Rhythmen zu lesen glauben: das in dem Brief wiederholte „Ich" hätte kaum die Geltung einer bestimmten Person, es behielte fast die Durchsichtigkeit und Körperlosigkeit des lyrischen Ichs. Anders in diesem Zusammenhang. Man braucht nur den ersten und zweiten Brief hintereinander wegzulesen und man bemerkt, wie alles, was sich an Anschauungen und Bildern in diesem Briefe frei entfaltet, die stille Beziehung zu Werther deutlich genug merken läßt, bis sich schließlich in dem letzten Satz kurz und energisch diese Beziehung in ihrer ganzen vorstellungsbildenden Kraft verwirklicht: „Aber ich gehe darüber zugrunde, ich erliege unter der Gewalt der Herrlichkeiten dieser Erscheinungen". So ähnlich wird, um durch eine Analogie das Gesagte zu verdeutlichen, im ersten Faustmonolog, wo Faust das Zeichen des Makrokosmus deutet, die Rede aus dem dramatischen Vorstellungsverlauf ausgesondert und lyrisch verselbständigt,[1]) um dann am Schluß mit dem Ausruf: „Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!" in ihrer vollen dramatischen Wucht aktualisiert zu werden. So wissen wir nach dem Brief vom 10. Mai: Werther ist, um es in seiner Sprache zu sagen: „ein fühlendes Herz". Welches nun im einzelnen die lyrische Gestaltung dieses Briefes ist, wird bei den Einzelanalysen zur Sprache kommen. Hier war seine Funktion im Zusammenhang der ersten Briefe zu ermitteln.

Die darauffolgenden Briefe vom 12. und 13. Mai verhalten sich zu dem vom 10. Mai wie im Brief vom 4. Mai der zweite und dritte Teil zu dem ersten: es ist ein Gemisch von Mitteilung, Schilderung und Erlebnis, wie es recht eigentlich zum Wesen des Briefes gehört. Der Brief vom 13. Mai ist außerdem ein Antwortbrief. Alles wirkt zusammen, den Briefcharakter dieser Aufzeichnungen für die Auffassung endgültig festzulegen: Werther ist gleichzeitig der erlebende, bewegte Mensch und der Briefschreiber. Beides verwächst in dieser Reihenfolge der Briefe und wieder in jedem der Briefe ineinander. Man darf wohl sagen, daß daß Bewußtsein Werthers Briefe und Werthers Briefe zu lesen nunmehr als dauernde Disposition der Auffassung lebendig ist.

Alles dies nun übt bei dem folgenden Brief vom 15. Mai seine Wirkung. Wir fügen diesen Brief gleich hier an. Aus zwei Gründen:

[1]) W. A. Vers 447—453.

er enthält die erste Mitteilung, die sich über bloße Nachrichtenübermittlung oder reinen Stimmungsausdruck erhebt und zu einer eigenen Erzählung auswächst. Ihre Analyse verdeutlicht, in welchem Sinne die Vorstellung vom Briefschreiber ihre Auffassung beeinflußt. Weiterhin erscheint Werther hier zum ersten Male in einer „Situation". Und dies scheint nun für die ästhetische Geltung dessen, was wir die lebendige, wirksame Anschauung von dem Briefschreiber nennen, bedeutsam.

Was ist, ästhetisch gesprochen, eine Situation? Nicht jede beliebige Lebenslage eines Menschen kann als solche gelten. Der Historiker, so scheint es, nennt eine Situation den Höhepunkt eines Geschehens, den Punkt, wo die Kurve der Ereignisse ihre höchste Höhe erreicht und die weiteste Rückschau und vielleicht auch Voraussicht gestattet: also den „historischen Moment". Der Maler und Plastiker, entnimmt er einer Sage den Stoff zu seiner Darstellung, versteht unter Situation etwas Ähnliches. Nur muß für ihn dieser Augenblick auch genügend Kontur und Prägnanz besitzen, um als Gegenstand der Darstellung zu lohnen. Und etwas Ähnliches scheint auch in der Poetik — wenn sie dies Wort in einem besonderen Sinne faßt — das Auszeichnende. Es ist mehr als nur ein Knotenpunkt in dem Netzwerk des Geschehens, es ist ein „vielsagender Augenblick", einer, der sich der Einfühlung eines inneren Eigenlebens besonders empfiehlt, der in diesem Sinne „tiefere Bedeutung" besitzt, „Profil" zeigt, in welchen ein „eigener Rhythmus" lebt oder wie man sonst jenes Unfaßbare fassen will. Solche Augenblicke besitzen naturgemäß eine erhöhte Eindrucksfähigkeit, sie werden innerlich, wie man sagt, erlebt. Was Wunder, daß eine künstlerische Darstellung nach solchen Augenblicken sucht? Der Dramatiker wird die Gestaltung eines Geschehens zu einer Folge von „Situationen" als eine wesentliche Aufgabe seines künstlerischen Schaffens ansehen. Der Erzähler wird, wie man zu sagen pflegt, „Gleichgültiges" überspringen oder mit wenigen Worten referieren und an den Knotenpunkt des Geschehens erzählend verweilen und beide versprechen sich davon die beste und nachhaltigste Wirkung für den im Leser anzuregenden Vorstellungsverlauf.

So ist auch im „Werther" die Aneinanderreihung von Situationen ein wichtiges Moment der Vorstellungsbildung. In dem Brief vom 15. Mai wird uns nun die erste geboten. Dies mag ja an sich nichts

[1]) S. 11 Z. 10—18.

Besonderes sein. Eine muß ja den Anfang machen. Immerhin erscheint es wichtig, daß und wie es geschieht.

Der Anfang des Briefes gibt Plauderei. Dann folgt in knappen Zügen, fast anekdotenhaft zugespitzt, die Erzählung einer Brunnenszene.[1]) Den Brunnen kennen wir bereits aus dem Brief vom 12. Mai — darüber mehr in anderem Zusammenhang (s. S. 149). Hier ist es nun interessant und lehrreich, zu bemerken, wie diese Brunnenszene durchaus als Begebenheit, als Ereignis erzählt, aber trotzdem als Erlebnis Werthers gelesen wird. In der Begebenheit fügt sich Glied an Glied ohne besondere Anteilnahme des Erzählers. Rede und Gegenrede wird lakonisch hergesetzt und es schließt ohne irgend eine Glosse des Briefschreibers und Erzählers. Man bemerkt das Bestreben, es als ein Stück für sich, fast als Einlage wirken zu lassen. Und sicherlich kann es gerade in dieser Isolierung als „Situation“ die freieste Wirkung üben. Aber eines freilich hat dies zur Voraussetzung: das Bewußtsein, Werthers Briefe zu lesen und hier sein Erlebnis zu finden, muß im Leser lebendig sein. Fehlt dieses, stünde etwa dieser Brief am Anfang, so bleibt die erzählte Brunnenbegebenheit, was sie auch hier ist: ein feines, rundes Genrebildchen voll patriachalischer Milde und Versöhnlichkeit. Aber die Beziehungen zu Werther dem Erlebenden und dem Briefschreiber blieben tot. Dies mußte erst auf das sorgfältigste durch die vorhergehenden Briefe vorbereitet werden. Ist es nun beispielsweise nicht von eigener architektonischer Bedeutung, daß Werther in dem Brief vom 12. Mai von der patriachalischen Idee schwärmt? Man versteht nun wohl unsere Meinung: dies und manche Einzelheit hat ihren eigenen unbestreitbaren Ausdruckswert, daß er sich aber ästhetisch realisiert, liegt an der Ordnung der Glieder und, soweit das Einzelne daran bauen hilft, hat es den Ausdruckswert des Inhalts, den architektonischen Wert der Form.

Zweites Kapitel.

Über den Briefstil im „Werther“.

Sollen die Briefe des jungen Werther in ihrer Einzelgestaltung für Schicksal und Charakter ihres Schreibers darstellerische Werte enthalten, so müssen sie dem Leser als wirkliche Briefe gelten. Das Bewußtsein Briefe zu lesen einmal gebildet, muß daher im Leser immer wieder in seiner Geltung für die Auffassung aufgefrischt werden, so daß was wir als Typus des Briefes beschrieben in der

Vorstellungsbildung des Lesers als ein sicheres aber letzten Endes unfaßbares Gefühl für das Briefmäßige einer Aufzeichnung wirksam ist.

Dafür stehen dem Dichter eine Reihe von Mitteln zu Gebote, die wir als äußere Charakteristika des Briefes bezeichnen können: Anrede des Empfängers, Unterzeichnung durch den Absender, Datum und Ortsangabe, Antworten, Nachschrift zu abgeschlossenen Briefen, schließlich noch Bemerkungen in dem Text des Briefes, die unmittelbar darauf hinweisen, daß es ein Brief ist, was man da vor sich hat bezw. was der Betreffende eben niederschreibt.

Von diesen technischen Mitteln werden einige im „Werther" nicht verwendet. Es fehlt die Unterschrift, es fehlt auch zumeist eine Überschrift, nicht aber die häufige Anrede des Empfängers, die freilich manchmal in keiner Weise als Formwert des Briefes gelten kann. Darüber in den Einzelanalysen der Briefe Genaueres. Anreden werden manchmal zur Erzielung bestimmter Wirkungen weggelassen, wie gegen Schluß der Brieffolge das Datum.

Außerdem gibt die Form des „Werther" auch noch einige besondere Mittel zur Betonung der Briefform: die Briefe sind gesammelt und redigiert worden, wie es die Vorbemerkung des Herausgebers anzeigt. Zu einzelnen Briefen nun hat der Herausgeber Anmerkungen gemacht, in anderen hat er die Orts- und Personennamen unterdrückt. Diese Spuren seiner Tätigkeit sind geeignet, die Tatsache, Briefe zu lesen, noch besonders zu akzentuieren.

Es erübrigt sich für den hier verfolgten Zweck einer Analyse der Darstellungsform, diese Mittel in der Häufigkeit ihrer Anwendung zu gruppieren. Uns interessiert nur ihre Geltung in dem jeweilig gegebenen Zusammenhang. So wird die Häufung der Antwortbriefe an gewissen Stellen der Brieffolge erst zur Sprache kommen, wenn diese selbst als eine nach Zwecken der Darstellung geordnete Reihe betrachtet wird. Anderes, wie die in einzelnen Briefen gegebenen direkten Hinweise auf das Briefschreiben, oder die Anmerkungen des Herausgebers wird da behandelt werden, wo der ihnen zukommende architektonische Wert zu bestimmen ist, in der Einzelanalyse der Briefe.

Im übrigen ist Allgemeingültiges, so charakteristisch auch oft das Briefmäßige einer Aufzeichnung sein mag, über die Technik des Briefes wenig zu sagen. Der Sprachstil kann je nach dem Zwecke des Briefes sehr persönlich und unmittelbar oder formell und allgemein sein. Daß der Werthersche das erstere ist bedarf keiner Erwähnung. Aber auch dann läßt sich keine besondere Charakteristik

geben; denn, daß die Fügung der Sätze eine zwanglosere ist und die Wortwahl der gesprochenen Sprache näher steht als jede andere Äußerung, sind Allgemeinheiten, die nicht viel besagen und als Mittel, den Briefcharakter festzuhalten, sich eigentlich von selbst verstehen. Aber es knüpfen sich daran einige Fragen, die nicht ohne weiteres zu entscheiden sind.

Liest man Briefe mehr als Geschriebenes oder Gesprochenes? Wir wissen, daß der Brief „eigentlich" ein Geschriebenes ist und der Auffassung, soll er als eigentümliche Form der Äußerung bestehen bleiben, auch als Geschriebenes gelten muß. Aber es zeigt sich, daß doch große Verschiedenheiten gelten, daß beim Lesen eines Briefes die inneren Lautbilder ebenso und in gleicher Stärke entstehen wie bei anderem stillen Lesen, daß manches, was durchaus als Brief aufgefaßt wird, sich so liest als sei es gesprochen. Freilich ist, wie ich wenigstens aus eigener Beobachtung bestätigen muß, auch in solchen Fällen das Bewußtsein, einen Brief zu lesen, noch durchaus lebendig. Man liest eben die Aufzeichnung doch nicht schlechtweg als Gesprochenes, sondern so, als ob, wie wenn sie gesprochen wäre. Dies ist ja offenbar nicht dasselbe. Und was die inneren Lautbilder betrifft, so können sie vorhanden sein oder fehlen, es kommt, wie mir scheint, nicht auf sie selbst sondern auf ihre jeweilige Deutung an. Hier aber scheint mir zwischen der Auffassung eines Briefes und einer anderen Aufzeichnung eben doch der Unterschied zu bestehen, daß diese als ein Gesprochenes, jener nur so gelesen werden kann, als ob er gesprochen sei.

Eine zweite Frage betrifft das Tempo der Rede. Werden Briefe als Briefe schneller oder langsamer gelesen als andere Aufzeichnungen? Natürlich ist für die Gestaltung der Sätze und so auch für das Tempo, der Inhalt der Rede und die Absicht des Redenden in erster Linie entscheidend. Aber ist die Tatsache, einen Brief zu lesen, dafür ganz irrelevant?

Während diese Stileigentümlichkeiten entweder so allgemein oder so heikel sind, daß mit ihnen als Merkmalen der Briefform nicht viel anzufangen ist, so zeigt der Brief in seinem Inhalt allerdings eine ganz bestimmte Eigenart.

Wir haben bereits an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß ein Brief gemeinhin die verschiedensten, nur durch die Person des Schreibenden zusammengehörenden Inhalte enthält. Es entspricht durchaus den natürlichen Bedingungen seiner Entstehung, heterogene

Elemente in sich zu vereinen. Ja man kann sagen, es wäre ebenso unnatürlich, daß ein Brief seinem Inhalte nach ein Ganzes bildet, als es unerläßlich ist, daß er durch die zugrunde liegende Vorstellung des Briefschreibers zu einer Einheit wird, nämlich zu dem Ausdruck eines einheitlichen Vorstellungsverlaufs des Schreibenden. Je mannigfaltiger aber der Inhalt, um so deutlicher spricht, wenn alles zu dem Verfasser des Briefes in passender Beziehung steht, aus allem der Briefschreiber und sein Erlebnis. So zeigt sich denn, auch von dieser Seite, daß die wirksame Vorstellung des Briefschreibers zu der Auffassung der Aufzeichnungen als Briefe das Wesentlichste beiträgt.

Liegt ein Hauptcharakteristikum des Briefes in dem einheitlichen Vorstellungsverlauf des Briefschreibers, so scheint damit für den einzelnen Brief eine gewisse Gleichheit seines Stils oder besser: des Temperaments gefordert zu sein. Es muß in dem Briefe — so verschieden auch der Inhalt sein mag — sozusagen die gleiche seelische Temperatur herrschen; denn nur so kann alles zu der einen seelischen Äußerung, zu der Einheit dieses Briefes als der „dauernden Spur eines Zustands" zusammenwachsen. Ist, um durch eine Einzelanwendung, den Sinn dieser Forderung zu verdeutlichen, in einem Brief eine längere Erzählung enthalten, die in ihrem ununterbrochenen Ablauf den Sinn des Lesers ganz gefangen nimmt, so daß für den Augenblick der Briefcharakter schwindet und der Briefschreiber zum reinen Erzähler wird, so wird, enthält der Brief noch andere Stücke, ihre Wiedergabe einigermaßen die gleiche Tonart zu finden wissen wie die Erzählung oder anders ausgedrückt: es wird zwischen „dem Briefschreiber" und „dem Erzähler" — sie sind ja „in Wirklichkeit" ein und derselbe, können aber in der Auffassung des Briefes manchmal auseinandergehen — keine allzuweite Spannung Platz greifen. Daß die Einheitsfunktion dessen was wir die Vorstellung des Briefschreibers nennen, in der Einzelgestaltung des Briefes zum Problem werden und die Darstellung in seiner Weise bestimmen kann, wurde bereits S. 135 angedeutet und wird in der Einzelanalyse zur Sprache kommen.

Drittes Kapitel.

Die Brieferzählungen im „Werther".

Vorbemerkung.

Nicht jede kurze Erwähnung eines Ereignisses hat einen Eigenwert als Erzählung und eine Aneinanderreihung von Nachrichten

und Betrachtungen bietet desgleichen als Einzelgestaltung des Briefes wenig Bemerkenswertes. Wir werden nur jene Briefe einer Analyse unterziehen, deren eigener Inhalt und besondere Absicht zu der bereits beschriebenen Grundstruktur der im „Werther" zu betätigenden Auffassung irgendwie in Gegensatz gerät und daraus besondere Probleme der Darstellung erwachsen. So bietet uns beispielsweise der Brief vom 15. Mai mit der in anderem Zusammenhang bereits besprochenen Brunnenszene (S. 144) weiter keinen Anlaß zum Verweilen. Auch der folgende Brief vom 17. Mai, den Werther selbst einen „historischen" nennt, ist weiter nicht bemerkenswert. Er gibt orientierende Bemerkungen über Land und Leute, verflicht Betrachtung und Stimmung und berichtet über einige Bekanntschaften. So verschmilzt der Brief Mitteilung und Äußerung: dem dritten Absatz, der in der leidenschaftlichen Reminiszenz an frühere Erlebnisse auf den ersten Absatz des ersten Briefes zurückweist — folgen im vierten und fünften Absatz des Briefes Mitteilungen, die, wie die Schlußworte anzeigen, dem Ganzen seine eigentliche Signatur geben sollen.

Die Brieferzählungen im ersten Buche des „Werther".

Die Briefe vom 26. und 27. Mai.

Dahingegen zeigen uns die Briefe vom 26. und 27. Mai eine längere Brieferzählung in individueller Gestaltung; sie erfordert nähere Betrachtung.

Das Mitgeteilte erhält seine Bedeutung wesentlich durch den Anteil, den Werther daran nimmt. Ein einleitender Satz weist hin auf die Beziehung des folgenden zu Werther,[1] dann beginnt die Schilderung des Ortes. Einigen zunächst orientierenden Angaben[2] folgt unmittelbar Werthers persönlicher Eindruck, dann die Mitteilung dessen, was er dort zu tun pflegt,[3] schließlich dann die Erzählung seines ersten Erlebnisses mit den Kindern.[4] Diese wird aber durch eine Betrachtung derart unterbrochen, daß der Briefschreiber sein Erlebnis ganz vergißt und erst in dem Brief des 27. Mai den Faden der Erzählung mit den Worten wieder aufnimmt: „Ich bin, wie ich

[1] S. 16 Z. 8—12.
[2] Z. 13—22.
[3] Z. 23 bis S. 17 Z. 2.
[4] Z. 2—20.

sehe, in Verzückung, Gleichnisse und Deklamation verfallen und habe darüber vergessen, Dir auszuerzählen." Nun folgt das zweite Stück der Erzählung,[1]) dann eine kleine zusammenfassende Bemerkung von der gleichen Tendenz wie die einleitenden Worte des ersten Briefes vom 26. Mai,[2]) schließlich die Angabe des weiteren Verlaufes, seiner Gewöhnung an den Platz und die Kinder und ein letzter kleiner Satz liest sich als eine Art Nachtrag zu der Erzählung:[3]) „Viel Mühe hat mich's gekostet, der Mutter ihre Besorgnis zu nehmen: sie möchten den Herren inkomodieren." Dieses „den Herren" ist für die Selbständigkeit des letzten Stückes bezeichnend: von dem „erzählenden Ich" des Briefes eigentlich losgelöst und doch als im Sinne der Frau gesprochen nur aus der Situation heraus zu verstehen weist es ungezwungen auf das Gelesene wie auf ein Gemälde zurück und gilt uns eher als eine Bemerkung des „Briefschreibers", als des „Erzählers".

Interpretieren wir die gebotene Vorstellungsfolge, so fällt auf, daß Werther, von der fertigen Zeichnung sprechend, wieder in die überzeugte Stimmung ihres glücklichen Vollbringens gerät und an den damals gefaßten Entschluß „sich künftig ganz an die Natur zu halten" wieder anknüpfend, das „damals" aber ganz vergessend, in der Fortsetzung und Weiterbildung des Gedankens ein Stück jenes Erlebnisses in der Gegenwart wiederholt. Was er schreibt, mag er unter den Linden vor der Kirche auf ähnliche Weise gedacht haben, doch im Brief erscheint es nicht als ein Stück der Erzählung, vielmehr als direkter Ausdruck seiner Persönlichkeit, die das „Ich der Erzählung" und das „erzählende Ich" in sich verschmolzen hat. Nun ist es mit dem Erzählen zunächst einmal vorbei. Der Freund, an den der Brief gerichtet ist, tritt als wirksamer Faktor der Vorstellungsbildung des Schreibers zurück, er wird in jedem Sinne mehr Anlaß als Gegenstand des Briefes und ohne bestimmtes Ziel, halb monologisierend beschließt Werther den Brief mit: „O meine Freunde" und „Liebe Freunde".[4])

Die Fortsetzung der Erzählung kann nun ohne die Einheit des im Briefschreiber wirksamen Vorstellungsverlaufs und damit überhaupt den Briefcharakter des Ganzen in Frage zu stellen nicht gut

[1]) S. 19 Z. 9 bis S. 20 Z. 17.
[2]) Z 18—24.
[3]) S. 21 Z. 8—10.
[4]) S. 18 Z. 25 ff.

in demselben Brief gegeben werden. Dies geschieht denn auch in einem neuen Brief, dessen Anfang Gelegenheit gibt, in einer Art Rückschau den Briefcharakter beider Aufzeichnungen zu betonen.[1]) Wir sehen also, daß in der Darstellung die beiden Tendenzen der Mitteilung und der Äußerung zu einem eigenen Kompromiß geführt haben: zunächst einmal zu einer Zerlegung der Begebenheit und ihrer Verteilung auf zwei Briefe. Es ließ sich, wie es scheint, dergestalt am leichtesten eine Verschmelzung beider Tendenzen bewerkstelligen. Auch da nun wo die Begebenheit dominiert erscheint der Erzähler nicht als unbeteiligter Dritter sondern gilt mittels seiner in der Erzählung selbst ihm zufallenden Rolle als derjenige, dem jede Einzelheit zum Erlebnis wurde. Die Vorstellung von dem Schreiber des Briefes zeigt ihre Veränderlichkeit: bald zeigt sie den handelnden sprechenden Menschen, und alles, was erzählt wird, wirft Licht und Schatten auf ihn zurück, bald ist sie nur als allgemeine Vorstellung seines Wesens wirksam und gibt ihrerseits dem Erzählten Bedeutung und Ziel.

Die Verflechtung von Mitteilung und Äußerung zeigt sich in folgenden Einzelzügen. In dem Brief vom 27. Mai handelt es sich zunächst um ein Gespräch. Die Worte der Frau werden in direkter Rede, wie sie gesprochen haben mag, wiedergegeben. Naturgemäß tritt derweil die Vorstellung der Sprechenden in den Vordergrund und soll es auch, denn dies ist der Zweck direkter Rede. Nicht aber soll das Bewußtsein, eine Erzählung zu lesen, und ebenso die Geltung als Erlebnis des Schreibers verschwinden. Wir sollen den zuhörenden Werther nicht aus den Augen verlieren, sollen eigentlich mit seinen Ohren hören. Daher wird die direkte Rede durch bestätigende Zwischenbemerkungen des Briefschreibers unterbrochen[2]) und späterhin in indirekte Rede und Erzählung verwandelt,[3]) um erst den Schluß wieder in direkter Rede zu geben.[4]) In dem gleichen Sinne ist der zweite Absatz des Briefes wirksam: er interpretiert und zeigt die Physiognomie der Begebenheit als Erlebnis des Briefschreibers. Dies aber spricht um so deutlicher, als die patriarchalische Grundstimmung, die Werther in dieser Begebenheit sucht, bereits in mehreren Briefen und auf mannigfache Weise zur Geltung kam. So erscheint nun beispielsweise der Brief

[1]) S. 19 Z. 6—10.
[2]) S. 19 Z .23—25.
[3]) S. 20 Z. 2—9.
[4]) Z. 9—13.

vom 22. Mai mit seinen Reflexionen als eine Vorbereitung zu diesem. Es ist, wie wenn ein Erzähler eine Szene mit Betrachtungen einführt, die ihr von vornherein eine gute Aufnahme sichern sollen. So erfüllt dort der Ausdruckswert eine architektonische Funktion für die Auffassung der Brieferzählung.

Aber der Erlebnischarakter wird nicht nur durch die inhaltlich bestimmten Elemente entwickelt. Der Rhythmus der Sätze, das Tempo, scheinen nach der gleichen Richtung wirksam. Nur ist es schwer, diese Momente in der schriftlichen Aufzeichnung zu übermitteln. Man muß jeden an seine eigenen Erlebnisse verweisen. Mir will es scheinen, als werde eine Erzählung mit starkem Erlebnischarakter schneller gelesen. Aber inwieweit dies nun selbst erst eine Wirkung einer solchen Auffassung oder umgekehrt das schnellere Tempo den Erlebnischarakter fördert, ist schwer zu entscheiden. Immerhin ist in der Gestaltung der Sätze einiges, was für die Beschleunigung der Sätze verantwortlich gemacht werden darf oder wenigstens einer Beschleunigung der Tempos entgegenkommt. Dahin gehörten die fast als Parenthesen zu lesenden Zwischenbemerkungen des Briefschreibers.[1]) Parenthesen werden, um den Zusammenhang nicht zu verlieren, meistens schneller gelesen. Ähnlich wirken eingeschobene Relativsätze wie: „Da kommt gegen Abend eine junge Frau auf die Kinder los, die sich indes nicht gerührt hatten, mit einem Körbchen am Arm. . .“[2]) Aber es ist, wie gesagt, mit der Hervorhebung solcher Einzelzüge eine mißliche Sache. Die Wechselwirkung, in der sich Auffassung, Text und Vortrag, befinden, läßt es unentschieden, inwieweit jedes von ihnen bedingt oder bedingend ist. Was man sieht, ist lediglich das Aufeinanderangewiesensein der verschiedenen Elemente.

Der Brief vom 30. Mai.

Der folgende Brief vom 30. Mai, erst der 2. Ausgabe des „Werther“ angehörend, erzählt die Begegnung mit dem Bauernburschen. Auch hier ist, so wichtig auch im weiteren Verlauf die Begebenheit ist, vor allem bedeutsam, was Werther dabei fühlt und denkt. Dementsprechend ist die Erzählung des Zusammentreffens

---

[1]) S. 19 Z. 23, 24 u. 25.
[2]) S. 19 Z. 11—15.

eingeleitet durch subjektive Betrachtung.[1]) Sobald dann das Wesentliche kurz und eilig mitgeteilt ist,[2]) sobald es der Stoff gewissermaßen hergibt, wird ein lebhaftes Gefühl über das Erlebte geäußert. So sehr steht dies hier im Vordergrunde, daß die Worte des Bauernburschen ziemlich summarisch indirekt gegeben werden und Sätze wie: „Sie sei nicht mehr jung, sagte er, sie sei von ihrem Manne übel gehalten worden, wolle nicht mehr heiraten" den eigentlichen Erzählungsstoff genügend wiedergeben.

Wie in dem vorhergehenden Brief der Schluß als nachträgliche Bemerkung seinen eigenen Formwert besitzt, so erscheint auch hier der letzte Absatz als eine Reflexion, die zwar in ihrer Bildung und Selbstwiderlegung den spontanen Charakter persönlicher Äußerung trägt, aber doch gegenüber dem Vorhergehenden sich in ähnlicher Weise verselbständigend, eher als Bemerkung des „Briefschreibers" als des Erzählers zu gelten hat. Auch hier wird wieder auf das Ganze des erzählten Erlebnisses hingewiesen — was bei der steigenden Erregung, mit der Werther erzählt hat, als eine Art von Ausgleich zwischen der Begebenheit an sich und Werthers leidenschaftlicher Anteilnahme wohl am Platze ist. Erwähnt sei außerdem, wie bei aller Erregung des Schreibers die Beziehung zu dem Empfänger hier nicht verloren geht, indem die Sätze sich teilweise unmittelbar an ihn wenden.[3])

Die Briefe vom 16. und 19. Junius.

Diese Briefe können in der Eigenart ihrer Struktur nur aus dem Zusammenhang des Ganzen verstanden werden: aus der Funktion, die sie erfüllen. In ihnen wird Werthers Begegnung mit Lotte erzählt. Sie gelten also der Einführung der zweiten Hauptperson und so ist für ihre Gestaltung in Betracht zu ziehen, was in der vorausgeschickten Übersicht über die der Briefform des Werther innewohnende Gefahr einer Einseitigkeit der Darstellung gesagt wurde.

Lotte, ihr Wesen und ihre Erscheinung, ist sozusagen der zweite Brennpunkt, der die Ellipse der Handlung in ihrem Verlauf bestimmt, wir dürfen sie nicht nur mit Werthers

---

[1]) S. 21 Z. 11—20.
[2]) S. 22 Z. 4—16.
[3]) S. 21 Z. 12, 21 f., 25, S. 22 Z. 21, Z. 23 S. 23 Z. 11.

Augen sehen, sie hat neben ihm selbständige Bedeutung. So verlangt es die Komposition der Dichtung. Als Problem der Briefgestaltung gefaßt, heißt dies: es darf in den Briefen das Erlebnis die Begebenheit nicht verdrängen und soweit sich die Begebenheit zu Situationen verdichtet, müssen diese in erster Linie Lotte zugute kommen, denn gerade das der Situation eigene losgelöste, selbständige Dasein kann Lottes Bild mit wenigen deutlichen Zügen in seiner Eigenbedeutung festlegen. Bei alledem darf aber doch auch Werthers Erlebnis nicht etwa nebenbei behandelt werden. Es versteht sich von selbst, daß es aus jeder Zeile spricht und sprechen muß. Äußerung und Begebenheit, dramatische und epische Vorstellungsbildung, müssen auch hier einen durch den darstellerischen Zusammenhang des Ganzen diktierten Kompromiß abschließen. Sehen wir zu, wie er gelingt. Der Ausgleich dieser Gegensätze wird derart geleistet, daß Anfang und Ende dem Erlebnis, die größere Mitte der Begebenheit, zugute kommen. Offenbar ist dies die beste Lösung des Problems. Ist Lotte einmal in die Begebenheit eingeführt, so muß, soll sich ihr Bild entfalten, das Erlebnis einigermaßen zurücktreten. Also war es gut, dessen Hauptakzente vorauszulegen. So wird einerseits eine ausgezeichnete Vorbereitung der dann zu erzählenden Ereignisse gewonnen, so können diese andrerseits in ihrer ganzen Eigenbedeutung durchgeführt werden und doch, da es im Anfang so stark betont wurde, das Erlebnis, ohne viel Wesens davon zu machen, als ein leiser Oberton überall mitschwingen. Jedes Detail kann gelten, denn jedes trägt nun in sich eine geheime Beziehung zu dem Erzähler. Ist der Vorstellungsverlauf mit den Bildern der Situationen, in denen Lotte dominierte, gesättigt, so gewinnt auf die natürlichste Art das Erlebnis wieder die Oberhand, und mit der ganzen Leuchtkraft der nur ihm eigenen Farben, gleich dem Abendrot eines ereignisreichen Tages, steigert es das Ganze zu einer einzigartigen Bedeutung.

Dementsprechend gliedert sich der Brief des 16. Junius in drei Teile. Das erste Stück von S. 23 Z. 23 bis S. 25 Z. 6, das zweite von S. 25 Z. 7 bis S. 36 Z. 6, das dritte von S. 36 Z. 6 bis S. 37 Z. 2. Der Brief vom 19. Junius verhält sich zu dem vorhergehenden ähnlich wie der vom 27. Mai zu dem vom 26. Mai. Auch hier ist eine Zerlegung der Begebenheit das Mittel, ihren Eigenwert und ihren Erlebniswert nebeneinander und unverkürzt zur Geltung zu bringen. Im übrigen ist nicht viel darüber zu sagen. Das Erlebnis spricht deutlich und unmittelbar aus der Fügung der Sätze. Wie

sollte es auch nicht, da schließlich alles in ihm nachwirkt, was der Brief des 16. Junius geboten hat. Zu Anfang wird ähnlich wie im Brief vom 27. Mai die Tatsache des Briefes betont.

Wichtiger ist der Brief vom 16. Junius. Wir beginnen mit der Analyse der einzelnen Stücke. Das erste Stück enthält alle Momente eines als Seelenäußerung gestalteten Briefes: Formwerte des Briefes und Anweisungen rein dramatischer Auffassung. Nichts hat Bedeutung an sich, alles lebt in der Geste. Ungeordnete spontane Ausbrüche freudiger Erregung, die in schneller Aufeinanderfolge sich widersprechen und im Widerspruch ergänzen, von denen keiner den anderen gelten läßt und doch jeder den anderen bestätigt, verwachsen zu dem einheitlichen Ausdruck einer freudigen Leidenschaft, die jeden Augenblick bereit, jede Grenze zu überschwärmen, sich jeden Augenblick neue gebiert. So sehr dient alles dem rein dramatischen Ausdruck dieser Seelenverfassung, daß sich ihr die Tatsache des Briefes selbst unterordnet: das Briefschreiben erfüllt als eine spezifische Handlung mit eigenem Ausdruckswert dramatische Funktion. Diese Geltung kommt gleich den ersten Worten zu: „Warum ich Dir nicht schreibe?“ und weiterhin mit immer stärkerem, rein dramatischem Akzent [1]), bis sie in der Handlung selbst gipfelt. [2]) Daß diese Darstellungsform die stärkste Geltung der Aufzeichnung als Brief voraussetzt, liegt auf der Hand. Die gleichen Stellen sind gleichzeitig Formwerte des Briefes und einer dramatischen Auffassung, außerdem auch Ausdruckswerte und schöpfen aus diesem Ineinander ihre beste Kraft.

Das zweite Stück bringt nun die Erzählung mit weitgehender Verselbständigung des Erzählten und zwar mit um so weitrer, je mehr Lotte die Situation beherrscht. Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich die erzählende Partie in zwei Abschnitte zerlegen. Der erste läßt Werther als handelnde Person und als Erzähler immerhin noch neben Lotte deutlich zur Geltung kommen, der zweite objektiviert das Erzählte von dem Erzähler in höherem Maße und läßt Lotte beherrschend hervortreten. Ich rechne den ersten von S. 25 Z. 7 bis S. 34 Z. 14, den zweiten von S. 34 Z. 14 bis S. 36 Z. 6.

Beiden ist gemeinsam die lockere Anordnung der einzelnen Glieder der Begebenheit, die liebevolle Ausführung mancher Details,

---

1) S. 24 Z. 6 Z. 20.
2) Z. 25 bis 27.

die genaue Wiedergabe einzelner Reden und Gespräche. Es herrscht die Freiheit und Abrundung der Novelle. Verschieden ist das Maß der Objektivierung des Erzählten. Doch handelt es sich um geringe Differenzen des Stils: hier wie dort bleibt das Erzählte doch in gewissem Sinne das Erlebnis des Erzählers und eben weil es dies ist, bis in das kleinste Detail, deshalb darf sich eine fast künstlerische Freude an der Schilderung hervortun und die Entfaltung der in der Situation gelegenen Werte der Darstellung bewirken, ohne den Briefcharakter zu verletzen. Diese Freiheit der Bewegung verdankt die Darstellung in erster Linie dem vorausgehenden Stück mit seiner starken Betonung des Erlebnisses: dieser Akkord, so volltönig angeschlagen, klingt nach bis zum Ende des Briefes. Er schafft die für die Auffassung der nun folgenden epischen Mannigfaltigkeit notwendige dauernde Disposition der Auffassung: nicht reine Erzählung sondern eine Brieferzählung zu lesen. Doch finden sich in der erzählenden Partie ebenfalls Momente, die bestimmt erscheinen, ihre architektonische Funktion in dieser Richtung zu entfalten. Dahin sind in erster Linie zu rechnen die Äußerungen der innigen Anteilnahme des Briefschreibers an den Vorfällen und Begebenheiten. Die wichtigeren sind diese: S. 26 Z. 18 u. 19; S. 27 Z. 12—14; S. 29 Z. 3—8; S. 30 Z. 17; S. 31 Z. 4; S. 31 Z. 15 bis Z. 22; S. 32 Z. 11—13, Z. 21 bis 28; S. 33 Z. 10—11, Z. 26 bis S. 34 Z. 2. Weiterhin eine Bemerkung, die mir eher dem „Briefschreiber“ als dem „Erzähler“ zu gehören scheint (S. 31 Z. 6). Schließlich und nicht zum wenigsten die beiden Anmerkungen des Herausgebers S. 29 und S. 30. Sie betonen die Briefform und wirken, da Brief- und Erlebnischarakter ein gemeinsames Gegengewicht gegen die rein epische Auffassung des Erzählten bilden, zur Einhaltung der Grundtendenz der Auffassung zusammen.

Was nun den Unterschied der in dem epischen Mittelstück unterschiedenen Abschnitte betrifft, so tritt er deutlich genug zutage. Einmal in der Struktur der mitgeteilten Begebenheit. Wenn Werther Lotte abholt und der häuslichen Szene der Vesperbrotverteilung zusieht, oder wenn Lotte mit ihm über Romane spricht, oder Werther sich beim Tanze um sie bemüht, so kommt er ganz natürlich neben Lotte zur Geltung. In dem zweiten Abschnitt dagegen, wo das Gewitter in seinen Wirkungen geschildert wird, ist er sozusagen einer unter Vielen und Lotte beherrscht allein die Situation. Zum anderen aber ist auch die Gestaltung hier und

dort eine andere: Mit einer Breite, die der des reinen unbeteiligten Erzählers nahe kommt, werden die Wirkungen des Gewitters auf die Gäste geschildert — Einzelheiten, die das Gemüt des Briefschreibers weder direkt noch indirekt irgend etwas angehen, als kontrastierende Elemente zu Lottes Benehmen aber Bedeutung haben und lediglich dem Interesse des Erzählers an der Situation ihre Ausführung verdanken. Dagegen fehlt es an den in dem ersten Abschnitt so häufigen Äußerungen des persönlichen Anteils des Erzählers an den Begebenheiten. Besonders bezeichnend aber ist die Einleitung dieser zweiten Partie durch einen allgemeinen Satz, wie ihn wohl ein Romandichter an den Anfang einer vielgliedrigen Schilderung stellt, um in der Mannigfaltigkeit die Einheit leichter zu wahren, nicht aber der von seinen Erlebnissen erregte Werther in so schöner und ausführlicher Gemessenheit bildet, um dann ebenso betrachtsam fortzufahren: „Diesen Ursachen muß ich die wunderlichen Grimassen zuschreiben .....“[1]) Hier ist die Brieferzählung fast zur reinen Erzählung geworden. Wir wissen, warum: Die Situation soll ihre darstellerischen Werte ganz und gar dem Bilde dienstbar halten, das der Leser von Lotte empfängt.

Aber der Brief darf nicht in dieser rein epischen Erweiterung schließen: der Briefcharakter, die Bedeutung als Erlebnis verlangen eine Annäherung von Erzähltem und Erzähler. So verengert sich denn die Situation wieder auf Lotte und Werther und in dem Maße, als dies geschieht, die Begebenheit wieder ihre Struktur ändert, wird auch der Stil des Briefes ein anderer. Die epischen Werte werden immer schwächer, die dramatischen immer stärker, bis sie sich schließlich fast zu einem Monolog des Briefschreibers verdichten. Mit welcher Kürze wird nun der übrige Teil der Gesellschaft abgefertigt S. 36 Z. 7, während einer stimmungsvollen Schilderung der Landschaft nach dem Gewitter vier Zeilen gelten Z. 14—17! Entsprechend wechselt auch die Sprache. Sie steigert sich schnell zu dem Ausdruck persönlichen Erlebens. Die Sätze sind kurz und gleichartig, fast aufgeregt. So besonders Z. 17—21. An Stelle der sachlichen Erzählung von Vergangenem äußert sich die Reminiszenz, bis schließlich ihr Stimmungsgehalt den Erzähler überwältigt und dieser, Brief und Empfänger aus den Augen verlierend, monologisiert. Nun erst ist der Kreis von Gefühlen, Stimmungen nnd Anschauungen, durch welche uns das Erlebnis Werthers

---

[1]) S. 34 Z. 21.

hindurchführt, geschlossen. Es ist, denke ich, deutlich geworden, wie ein Teil den anderen in seiner Eigentümlichkeit gelten läßt, ja seine Entfaltung fördert.

Wie sehr aber gerade in diesem Briefe architektonische und Ausdruckswerte ineinanderarbeiten, offenbart sich, wenn wir ihn als Ganzes zu dem Charakter seines Verfassers in Beziehung setzen. Werther, anfangs außer stande, „in der Ordnung zu erzählen". findet, nachdem er den Faden der Erzählung glücklich angesponnen, an der Erzählung selbst Gefallen. Er verweilt mit einer leicht verständlichen Zärtlichkeit auch bei dem Geringfügigsten, was zu Lotte Beziehung hat. Empfänglich und leicht bestimmbar wie er ist, lebt er nun ganz im Erzählen und entwickelt, wie ein Novellist, die Begebenheit. Er überläßt sich gewissermaßen dem in ihr liegenden Zuge und scheint aus einer Art künstlerischer Freude am Darstellen selbst zu erzählen. Aber ein Augenblick stark persönlicher Erinnerung ruft mit einem Mal die Gefühle eines leicht erregbaren Gemütes zu vollem Bewußtwerden wach, Erzähler und Erzähltes verschmelzen in dem lebendig gegenwärtigen Gefühl und was eben noch als ein Vergangenes galt, erfährt eine Wiederbelebung und füllt die Gegenwart des Briefschreibers in schneller Steigerung übermächtig aus. Ein spontaner Ausruf, ein Wort markiert diesen Wechsel: der Gegenstand hat sich in den Zustand verwandelt — „der Künstler" ist im „Menschen" untergegangen, der Erzähler ist überwältigt.

Die Gestaltung unseres Briefes ist ein treuer Spiegel dieses seelischen Prozesses: erst Äußerung, dann Brieferzählung, dann fast reine Erzählung, darauf erregtere Brieferzählung, schließlich Monolog. In Werther steckt ein gut Teil latenten Künstlertums: Der Brief ist ihm eine willkommene, zu nichts verpflichtende, zwanglose Form seiner Betätigung. Er befriedigt den künstlerischen Impuls und stellt an seine objektivierende Kraft weiter keine Anforderungen. Wie es der Augenblick bringt, kann er sich von seinem Gefühl tragen lassen und hat in dem Brief die Möglichkeit seiner spontanen Äußerung. So geschieht es am Ende des Briefes. Denkt man an jenen von Goethe beifällig aufgenommenen Ausspruch Ampère's,[1] der den „Tasso" einen „gesteigerten Werther" nennt, so offenbart sich, welche tiefe charakterisierende Bedeutung diesem Briefe in seiner nunmehr analysierten Gestaltung zukommt. Es bedarf keines

[1]) S. Gräf S. 684, 15.

erneuten Hinweises, daß dies nicht irgend
Ausdruckswerten zukommt, sondern nur den
jener Einzelelemente, die wir als eine Bedi
und Formwert zu erfassen versuchen.

Der Brief vom 21. und 29.

Der Brief vom 21. Junius enthält kein
erfahren zwar einiges Neue über Werther
alles ist aufgelöst in Reflexion und Betra
mitgeteilt seiner selbst wegen, die sprachl
darauf hin, daß es nur Elemente von Geda
einer Erzählung. Es spricht nur der B
Erzähler.

Reflexion und Erzählungsinhalt tren
folgenden Brief vom 29. Junius. Den Beric
jüngeren Geschwistern leitet ein nur aus d
verständliches „Vorgestern" ein, dann folg
übermäßig lang, auch nicht besonders ausfül
teilend und einige charakterisierende Ben
daran reiht sich die dadurch veranlaßte Ref
Der Empfänger wird häufig angeredet.

Der Brief vom 1. Jul

Dieser Brief bietet wiederum eine läng
seinem Aufbau ähnelt er insofern dem vom 1
einen mehr epischen, der Schluß einen rein
der Vorstellungsbildung zur Geltung komme
die Begebenheit an sich — in der Komposit
eine Episode — einigermaßen für sich und n
gegen Schluß immer deutlicher werdenden
des Briefschreibers gelten. Diese Sachlage
staltung zu dem Problem der Wiedergabe
einiger weiter sich ausdehnenden Reden zu.
scheiden, obgleich sie sich hier nicht mit de
herausheben lassen wie in dem Brief des 1
den ersten vorbereitenden: Abschnitt von S.
den zweiten vorwiegend epischen Charakte

S. 47 Z. 15, den dritten mehr und mehr dramatischen von S. 47 Z. 16 bis S. 48 Z. 18 gelten lassen.

Machen wir uns die Bedingungen einer durch die Übermittlung eines Gesprächs einigermaßen zu verselbständigen Begebenheit klar, so fordert eine solche Wiedergabe im allgemeinen einen objektiven d. h. Dinge und Menschen in ihrer Eigenheit gelten lassenden Erzähler. Der Briefschreiber muß daher, wenn anders die epische Partie aus dem ideellen Rahmen des Briefes nicht herausfallen soll, im allgemeinen so zurücktreten können, wie ein Erzähler, ohne aber der Kontinuität der Briefform als wirksamer Grundtendenz unserer Auffassung Abbruch zu tun. Das heißt also auf den in Rede stehenden Brief übertragen: es müssen zwar hier wie auch sonst Formwerte der Briefform geboten werden, aber sie dürfen nicht wie etwa im Anfang des Briefes vom 16. Junius in der Hervorkehrung eines starken persönlichen Anteils des Briefschreibers bestehen. Andere Formwerte müssen gesucht werden. Ist dann zwischen dem Briefschreiber und dem Erzähler ein Ausgleich gefunden, stehen sie zu den behandelten Dingen gewissermaßen in der gleichen Distanz, dann sind, wird nun mit der detaillierten Wiedergabe der Ereignisse und Gespräche begonnen, Formwerte der Erzählung (d. h. Elemente, die alles als erzählt der Auffassung des Lesers übermitteln) gleichzeitig Formwerte des Briefes. Wird dann gegen Schluß das Verhältnis des Erzählers zu dem Erzählten ein intimeres, so fügt sich dies selbstverständlich auf das Beste dem Wesen des Briefes, um in dem rein dramatischen Schluß hier wie auch sonst ein Gegengewicht gegen das Erzählungsmäßige zu bilden und den Brief als Äußerung zu akzentuieren.

Ich beginne mit der Analyse. Dem ersten Stück von S. 42 Z. 1 bis S. 43 Z. 1 fällt im wesentlichen die Aufgabe zu, die Briefform, wie sie dem Folgenden not tut, aufzubauen. Hier erscheint wichtig der Anfang Z. 1 bis 8. Das ist inhaltlich ein durchaus Selbständiges. Indem es hier voraus geschildert wird, entspricht es dem Wesen des Briefes; denn ein solcher bildet inhaltlich selten ein Ganzes. Weiter: die durchaus briefmäßige Zeitangabe „vorige Woche“ Z. 8, die Anrede des Empfängers Z. 21 und die gelegentliche Vertauschung des „Ich“ des Erzählers mit dem „Wir“ Z. 12. Das Verhältnis zu der Begebenheit wird erzählungsmäßiger. Nur eine durchaus persönliche Bemerkung enthält diese Einleitung Z. 1 bis 3, doch macht sie mehr den Eindruck einer Assoziation zu der im zweiten Satz mitgeteilten Nachricht, als daß sie irgendwie

beherrschend nachwirkte. Sie gehört ja sachlich auch nicht zu dem Folgenden. Sie ist, was STENDHAL in der Sprache seiner Aphorismen über die Liebe „une cristallisation“ nennt: „l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'object aimé a de nouvelles perfections“.

Nun folgt in zwei Absätzen die epische Partie: das Gespräch über die Nußbäume und das über die üble Laune. In beiden ist vor allem bemerkenswert, wie der Fluß der Rede unterbrochen wird durch erzählende Bemerkungen. Es sind folgende Stellen: S. 43 Z. 17—19 (22), S. 44 Z. 26, S. 45 Z. 5, Z. 7, Z. 8, Z. 10, Z. 15, Z. 21—24, Z. 25, S. 46 Z. 3—6, Z. 7, Z. 10, Z. 13—16, Z. 18, S. 47 Z. 6—9.

Wichtig als architektonischer Wert der Erzählung erscheinen mir vor allem die folgenden: Die Lobrede des alten Pfarrers auf die Nußbäume wird durch Lottes Frage nach der Tochter unterbrochen. S. 43 Z. 17—19 und in indirekter Rede weitergeführt Z. 19—22. In dem Gespräch über schlechte Laune wird Rede und Gegenrede erzählungsmäßig eingeführt, auch einmal statt der Rede die Tatsache vermerkt, S. 44 Z. 8. Besonders lehrreich aber ist die Unterbrechung, die der Erzähler seiner eigenen Rede zuteil werden läßt S. 46 Z. 3—6 und die Erwähnung der kleinen Nebenumstände, die das Gespräch begleiten und hemmend S. 46 Z. 13 bis 16 oder beschleunigend S. 47 Z. 6—9 eingreifen.

Daneben gelten auch einige als spezifische Formwerte des Briefes, so die persönlichere Bemerkung über die Pfarrerstochter S. 43 Z. 25 und die über ihren Verlobten S. 44 Z. 4, Z. 10 („des Herren“), Z. 14, Z. 20, die Bemerkung in Klammer S. 43 Z. 28, die Anmerkung des Herausgebers zu S. 46 Z. 9. Diese Unterbrechungen — das natürlichste Mittel der Erzählung — verleihen der Partie einen durchaus epischen Rhythmus des Vorstellungsverlaufs, nichts scheint zu drängen und auf ein bestimmtes Ziel hinzuarbeiten, es ist eine Entfaltung aus dem eigenen Reichtum der Begebenheit ohne besonderes Dazutun des Briefschreibers doch ganz und gar im Charakter des Briefes.

Anders nun die Schlußpartie. Hat nicht der Einsatz schon einen anderen Klang? S. 47 Z. 16—19. Man kann finden, daß auch dieser schon etwas vorbereitet wird. In der Tat ist die letzte Zwischenbemerkung des Erzählers S. 47 Z. 6—9 in der Färbung persönlicher als die früheren. Aber nun erst macht sich in dem Ablauf der Vorstellungen, in der Fügung der Sätze ein anderer

lebhafterer Rhythmus geltend. Gehört auch alles, was berichtet wird, der Vergangenheit an, so weist es doch unmittelbar in die Gegenwart des Briefschreibens. Es ist, als vernehme man nun deutlicher den Klang von Werthers Stimme. Ist es, um eine Einzelheit herauszugreifen, nur einer auf diese Dinge besonders gerichteten Aufmerksamkeit des analysierenden Ästhetikers zuzuschreiben, daß das „rief ich aus" S. 47 Z. 20, womit Werther den Schlußpassus seiner Rede einleitet, die Auffassung des folgenden beherrscht, oder ist dies bei jedem Lesen der Fall? Die epischen Werte verblassen, die dramatischen treten mehr und mehr hervor S. 47 Z. 17, S. 48 Z. 16. Sagt es nicht schon die einführende Bemerkung S. 47 Z. 16—19 deutlich genug, daß das folgende als ein Erlebnis Werthers zu gelten hat? Und so bestätigt es der letzte Absatz S. 48 Z. 10—14. Aber alles dies ist noch, wenn auch stark persönliches Erlebnis, Erzählung. Erst die letzten Worte: „O der Engel! Um deinetwillen muß ich leben!" geben den monologischen Schluß des Briefes und heben hervor, was schließlich als der Refrain aller Briefe im Leser vieltönig widerklingt: Werthers Leidenschaft.

Der Brief vom 6. Juli.

In dem starken Herauskehren persönlicher Werte ist diese Erzählung als Brieferzählung leicht kenntlich.

Ein einleitender Satz verwandten Inhalts wie der erste im Brief vom 1. Julius hat für diesen Brief den gleichen Formwert wie jener für den früheren: er bereichert den Inhalt.[1])

Dann folgt die Brieferzählung. Alles wird ins Persönliche gewendet, die Begebenheit muß gewissermaßen ihr Gesicht dem Briefschreiber zuwenden: der Brunnen, den wir schon kennen, erscheint als der Lieblingsplatz Werthers,[2]) die Erzählung, wie Malchen Wasser holt, wird durch eine auf Lotte bezügliche Bemerkung unterbrochen,[3]) und der Schluß der Geschichte wird in einem längeren Satze überhaupt nicht mehr als Begebenheit sondern als Erlebnis des Briefschreibers gegeben: „Wie ich so dastand und zusah, ..."[4]) Wie sehr eine kleine Änderung der Satzfügung diesen Charakter zu ändern vermag, dafür hier ein kleines Beispiel:

---

[1]) S. 48 Z. 20—28.
[2]) S. 49 Z. 1—7.
[3]) Z. 9 u. 10.
[4]) S. 49 Z. 28 bis S. 50 Z. 6.

Die Weimarer Ausgabe schreibt, dem Text der 2. Ausgabe folgend: „ . . . an den Brunnen, der mir so wert und nun tausendmal werter ist. Lotte setzte sich auf's Mäuerchen, wir standen vor ihr".[1]) Die erste Ausgabe enthielt:[2]) „ . . . an den Brunnen, der mir so wert ist und nun tausendmal werter ward, als Lotte sich auf's Mäuergen setzte". Die Verselbständigung des letzten Satzes entspricht mehr der Geltung als Begebenheit, die Verbindung mit dem früheren, der als Erlebnis. In diesem Sinne ist das letzte Stück der Erzählung überhaupt Erlebnis.

Der Brief vom 8. Juli.

Er ist noch Erzählung. Werther will erzählen. Darauf weist die nur aus dieser Absicht verständliche Zwischenbemerkung: „Daß ich kurz bin".[3]) Aber der unvermittelte Anfang, der als bekannt voraussetzt, was erst erzählt werden soll[4]), die mehr in einzelnen Ausrufen als erzählenden Sätzen mitgeteilten Vorgänge[5]) zeigen, daß die Wiedererzählung fast eine Wiederholung ist in jenen wechselnden Verschlingungen von Qual und Lust, die bei dem Erlebnis selbst Werthers Herz bewegten. Dank der Anreden des Empfängers und der eingestreuten „szenischen Bemerkung"[6]) wird die Aufzeichnung als Brief gelesen, nicht als Tagebuchreminiszenz. Aber der Freund ist mehr Anlaß als Gegenstand des Briefes.

Der Brief vom 11. Julius.

Hier wird ein „wunderbarer Vorfall" mitgeteilt. Er besteht in der Aussprache einer Sterbenden, mitgeteilt in direkter Rede. Ist die Rede zu Ende, ist es die Erzählung auch. Sie wird durch nichts unterbrochen, was die Auffassung auf das Erzähltsein oder auf den Briefschreiber hinlenkte. Ist es überhaupt eine Brieferzählung? Ist es nicht eine Begebenheit, streng epische Vorstellungsbildung? Ganz gewiß ist es dies und soll es auch sein: dafür spricht die breite Einführung der Rede mit „und redete ihn also an" statt eines einfachen „sagte sie", und das, wie mir scheint,

---

1) S. 48 Z. 27 f.
2) Vgl. W. A. Lesarten S. 372.
3) S. 51 Z. 1.
4) S. 50 Z. 22 u. 23.
5) S. 51 Z. 2—18.
6) S. 51 Z. 1.

langsamere, die Sätze aus der rhythmischen Einheit des Briefes verselbständigende Tempo der Rede. Aber die Erzählung ist darum doch briefmäßig. Dies verdankt sie einem sehr einfachen Kunstgriff. Wenn jemand in einem Brief etwas erzählt und dies mit den Worten einleitet: „Ich will Dir etwas erzählen", so wird, mag auch das folgende rein als Begebenheit ohne irgend eine Beziehung zu dem Schreiber gelten, doch die Erzählung durchaus briefmäßig sein: „Erzähler" und „Briefschreiber" sind durch den einleitenden Satz einfach gleichgesetzt. Nicht anders ist es hier. Die ersten Zeilen enthalten den Hinweis auf den „wunderbaren Vorfall"[1]). Nun kann er in seiner Eigenbedeutung d. h als Begebenheit gelten, ohne den Briefcharakter, selbst wenn er sich wie im Werther gerade auf dem Erlebnis aufbaut, zu vergewaltigen. Im übrigen enthält Anfang, Mitte und Schluß des Briefes in einer Beziehung zu Lotte ein persönliches Element und darin einen Formwert des Briefes.[2]) Dieser Brief wird in der eigentümlichen starken Geltung der Begebenheit aus dem Zusammenhang der Brieffolge zu verstehen sein. Wir werden seine Bedeutung bei der Betrachtung der Episoden kennen lernen. (S. 215, 220).

Die nun folgenden Briefe vom 13., 16., 18., 19., 20., 24., 26., 30. Julius, 8., 10. August enthalten mehr oder minder reine Äußerungen, jedenfalls nicht Erzählungen. Sie gelangen an späterer Stelle zur Erörterung. Zwar mag in ihnen das eine oder andere für den Zusammenhang und den Fortschritt der Handlung Wichtige mitgeteilt sein, doch ist für uns nicht entscheidend, daß, sondern wie es übermittelt wird, und da läßt sich von einer epischen Vorstellungsbildung in diesen Briefen nicht eben viel vermerken. Tatsachen, wie sie in diesen Briefen gegeben werden, bilden nur den Anlaß, nicht den Gegenstand des Briefes, die Leidenschaftlichkeit der Gefühle trägt den Briefschreiber alsbald darüber hinweg in die weitere Welt seiner Stimmungen.

Andere Briefe gelten uns eher als Betrachtungen — aus gleichen Gründen: der in ihnen steckende Sachgehalt gibt mehr Gelegenheit zu den Gedanken als daß er selbst ihr Ziel wäre.

Selbst der Brief, in dem Alberts Ankunft gemeldet wird — eine entschieden wichtige Tatsache in der Gesamtstruktur — trägt nur in geringem Grade epischen Charakter. Zwar wird auch einiges

---

[1]) S. 52 Z. 4.
[2]) S. 52 Z. 1—5, Z. 10, S. 53 Z. 6—14.

über Albert darin gesagt[1], aber in der Hauptsache beschäftigt sich der Brief in der Form von Betrachtung und Stimmungsäußerung mit Werthers Verhältnis zu Albert und dieser Grundton wird — in einer für die Einführung Alberts in das Gefüge der Handlung (s. S. 220) übrigens grandios einfachen Art — gleich bei Beginn des Briefes angeschlagen: „Albert ist angekommen und ich werde gehen". Bringt der Schluß dieses Briefes auch etwas, was halb und halb als Erzählung gelten könnte[2] und isoliert auch sicherlich als solche anzusehen wäre, so ist doch der Zusammenhang des ganzen Raisonnements des Briefes zu deutlich, um diesem Stück irgendwie selbständigere epische Bedeutung in dem Verlauf unserer Auffassung zuzusprechen.

Der Brief vom 12. August.

Dieser Brief ist in seiner Gestaltung wie der vom 16. Juni aus dem Aufbau des Ganzen zu verstehen. Galt jener der Charakteristik Lottes, so ist dieser Albert gewidmet. Hier erst und nicht in dem Brief vom 30. Julius und 10. August klärt sich sein Bild zu einer selbständigen Erscheinung neben Werther und Lotte. Und charakteristisch ist die Weise, wie dies geschieht. Die Frage, warum Albert so und nicht anders ist, gehört nicht in den Kreis unserer Untersuchung. Wir betonten in den einleitenden Ausführungen (vgl. S. 111), daß wir die Handlung des „Werther" mit allem, was sie bedingt, also auch mit den Charakteren als gegeben hinnehmen und unsere Aufmerksamkeit der Gestaltung dieses Gesamtkomplexes zuwenden. Handelt es sich also hier darum, Albert, so wie ihn der Dichter haben will, als selbständige Erscheinung zur Geltung zu bringen, so konnte dies nicht besser geschehen als wie es hier geleistet wird: in der Wiedergabe eines Gesprächs. Menschen wie Albert sind als erlebende Individuen unergiebig. Im Gegensatz zu Werther wollte ihn der Dichter tüchtig, zuverlässig, ehrlich, „der beste Mensch unter dem Himmel", aber farblos, ohne rechtes Profil als höchstens das der Alltäglichkeit. Daß er nicht in einer „Situation" dem Leser gezeigt wird, sondern in einem Gespräch, in Ansichten, Meinungen und Urteilen — diese Tatsache an sich ist bereits ein gutes Stück

[1]) S. 59 Z. 5—11 Z. 17—24.
[2]) S. 60 Z. 18—28.

seiner Charakteristik. Der Wiedergabe des Gesprächs ist der Brief vom 12. August gewidmet.

Gespräche können in zwiefacher Weise übermittelt werden: entweder nur nach ihrem Sachgehalt referiert oder in dem Wechsel direkter Rede reproduziert werden. Das Verhältnis des Erzählers zu dem Erzählten kann dabei sehr verschieden sein. Im allgemeinen aber läßt sich wohl annehmen, daß, je größer der Anteil seiner Person an dem Gespräch als Sprechendem ist, um so eher eine Annäherung des Erzählten an sein jetzt und hier erzählendes Ich stattfindet. Ja es kann dann wohl geschehen, daß der Erzähler, wenn er die Reden reproduziert, schließlich in der Reproduktion seiner eigenen Worte das Damals vergißt, das Gesagte schlechthin in die Gegenwart überträgt und so spricht, als habe er, was er nun sagt, noch nie so ausgesprochen. Die Worte richten sich nun nicht mehr an den ehemaligen Partner des Gesprächs, sondern an den, dem erzählt wird, in unserem Falle an den Empfänger des Briefes.

Welche Gestaltungsmöglichkeit gewählt wird, entscheiden offenbar Absicht und Ziele der Darstellung. Hier gilt es zunächst, Albert zu charakterisieren. Solange er das eigentlich Darzustellende ist, wird die Wiedergabe des Gesprächs mehr epischer Natur sein. Tritt gegen Ende des Briefes Werther in den Vordergrund, so wird Begebenheit zum Erlebnis und es fehlt nicht viel, daß Vergangenheit Gegenwart werde und Werther nicht erzählt, sondern sein Jetzt und Hier äußernd schließlich monologisiert. Daß aber diese Entwicklung erfolgt, die epische Vorstellungsbildung sich mehr und mehr in dramatische verwandelt, liegt bis zu einem gewissen Grade in der Materie des Gesprächs: sie betrifft Werther in seinem innersten Wesen. Warum aber gerade ein solcher Gegenstand zum Thema des Gesprächs gewählt wurde, mag sich einigermaßen aus der allgemeinen Tendenz erklären, alles in intime Beziehungen zu Werther zu bringen, hat aber hier noch einen besonderen Grund, der freilich erst in anderem Zusammenhang zu verdeutlichen ist.

Wollte man dementsprechend den Brief gliedern, so reicht der erste Abschnitt in seiner Intention an Albert bis zu S. 69 Z. 22. Doch ist der Übergang ein so allmählicher, daß es besser ist, von einer derartigen Trennung überhaupt abzusehen. Es ist eine allmähliche Verschiebung des Schwerpunkts, die auch da, wo sie am

[1]) S. 71 Z. 11, Z. 25 bis S. 72 Z. 8 und Z. 9 u. 10.

weitesten durchgeführt erscheint, von S. 69 Z. 23 bis S. 71 Z. 10, doch nicht die gegenteilige Tendenz völlig ausschließt. Bis zum Schluß des Briefes bleibt schließlich Albert in der Vorstellungsbildung des Briefschreibers und Erzählers gegenwärtig.[1]) Wir beginnen mit der Analyse. Solange Albert das Ziel der Wiedererzählung ist, muß — man vergleiche die Ausführungen zu dem Brief vom 1. Julius S. 158f. — Briefschreiber und Erzähler einigermaßen in einer Linie stehen d. h. er darf als die jetzt und hier schreibende Persönlichkeit sich nicht vordrängen. Andrerseits muß er doch jener im Verlauf des Gesprächs erfolgenden Entwicklung einer mehr dramatischen Gestaltung von vornherein die Möglichkeit der Entfaltung lassen. Dies leistet die einleitende Partie S. 64 bis S. 65 Z. 21. Albert wird als das Thema gleich im ersten Satz angegeben und ähnlich wie der Brief vom 11. Julius von allem Anbeginn der Zweck des Briefes in der Wiedergabe einer „Szene mit ihm" festgelegt.[1]) Darauf wird, der charakterisierenden Absicht folgend, alsbald eine längere Rede von ihm reproduziert,[2]) deren ausführliche Wiedergabe des Briefschreibers nachfolgender Kommentar[3]) rechtfertigt. So ist Albert auf das Nachdrücklichste vorgestellt. Werther dagegen kommt, eben indem er kommentiert in seiner persönlichen Beteiligung gleichfalls zur Geltung. In gleicher Richtung wirkt die Erzählung mit den Pistolen[4]) und indem sie den Anlaß zu dem nun folgenden Gespräch gibt, verbindet sie dieses von allem Anbeginn mit der Persönlichkeit Werthers. Es hängt nun ganz von dem bloßen Verlauf des Gespräches ab, wann die Wendung eintritt, wann Albert als Person der Erzählung zurück Werther hervortritt und damit zugleich die epische Auffassung einer mehr dramatischen sich nähert.

Die einleitende Partie enthält zudem noch einige Formwerte des Briefes. Eine Zeitangabe,[5]) eine Ortsangabe über die Abfassung des Briefes mit der Mitteilung einer unternommenen Fahrt ins Gebirge,[6]) dann Anreden des Empfängers.[7])

Mit Z. 22 auf S. 65 beginnt nun das Gespräch. Seine Struktur

---

[1]) S. 64 Z. 1—3.
[2]) S. 64 Z. 16 bis S. 65 Z. 4.
[3]) S. 65 Z. 5—12.
[4]) S. 65 Z. 13—21.
[5]) S. 64 Z. 2.
[6]) S. 64 Z. 5 und 6.
[7]) S. 64 Z. 6, S. 65 Z. 4 und 9.

zeigt ebenfalls die in der einleitenden Partie deutliche Doppeltendenz, Albert zu charakterisieren, und Werthers persönlichen Anteil nicht zu verkürzen: Werther spricht mehr als Albert. Dies mag, da Werther das Gespräch wiedererzählt, natürlich sein. Aber was zur Diskussion steht, ist vorerst Alberts Beurteilung von Menschen und Dingen.[1]) Es gilt also doch alles, was geboten wird, in gewisser Weise ihm und wird von der Auffassung, wenn anders die in der Einleitung dahin wirksamen Elemente ihre Funktion erfüllen, auch dementsprechend realisiert.

Die Wiedergabe des Gesprächs enthält sich der Erwähnung begleitender Nebenumstände. Es gilt hier eben nicht wie in dem Brief vom 1. Julius eine Situation als Episode einzufügen; was wichtig ist, ist lediglich der in dem Gespräch erfolgende Austausch der Meinungen. Daher geschieht die Einführung der Reden einfach und unauffällig.[2]) Je mehr nun das Gespräch fortschreitet um so mehr verschiebt sich für die Auffassung die Geltung der Sprechenden. Welchen Umständen ist dies zu danken? Einmal dem Inhalt des Gesprächs. Dieser verwächst immer mehr mit Werthers eigener uns aus vielen Äußerungen schon bekannten Gedankenwelt: jede Apologie der Leidenschaft, in welches Gewand sie sich auch kleidet, ist schließlich eine Apologie seiner selbst. Werden nun Werthers Reden immer länger, Alberts Antworten immer kürzer[3]) so ist nicht mehr Alberts Meinung, sondern Werthers Verteidigung das Wichtige und es steigert sich von selbst der Erlebnischarakter, denn wenn auch zunächst alles Erzählung ist, so ist doch, was er reproduziert, sein eigenes Denken und gilt insofern dem Leser doch auch als Äußerung. Diese Entwicklung begünstigt die begründende Einschaltung auf S. 67 Z. 20—26. Sie muß ja die Auffassung geradezu anleiten, das Folgende in besonders enge Beziehung zu dem Sprechenden zu setzen. Bedeutsam genug tritt an Stelle der bisherigen farblosen Einführung von Rede und Gegenrede das „und versetzte ihm mit einiger Lebhaftigkeit“. Die Sätze entfalten besondere rhetorische Werte. Selbst ein momentanes, durchaus der gesprochenen Sprache angehörendes „mein Guter“[4]) wird bei der lebhaften Vergegenwärtigung des Vergangenen als selbstverständlich

[1]) S. 65 Z. 18—21.
[2]) S. 65 Z. 16, 17, 18, 22, S. 66 Z. 3, 6 bis 7, 19, 23, S. 67 Z. 13.
[3]) S. 68 Z. 10—13, S. 69 Z. 3—22.
[4]) S. 68 Z. 9.

hingenommen, wenn auch die Reproduktion solcher mehr als Gebärde geltenden Ausrufe nicht so selbstverständlich erscheint. In alle dem aber bleibt das Vergangene vergangen. Dafür sorgen in erster Linie Alberts mitgeteilte Antworten, die Einführungen der Reden, ja selbst einmal die Unterbrechung und Wiederaufnahme der eigenen [1]) und die im Text der Reden Werthers enthaltenen Anreden Alberts. Wo diese Momente fehlen [2]) scheint mir die Auffassung der Worte Werthers etwas zweifelhaft. Gehört diese von Werther erzählte Geschichte des jungen Mädchens so, wie sie hier geboten wird, dem reproduzierten Gespräch an oder ist sie Sache des Briefschreibers und als solche speziell an den Empfänger gerichtet und aus dem Ablauf des reproduzierten Gespräches gewissermaßen herausgenommen? Man beachte den Anfang! [3]) Liest sich die nun folgende Erzählung nicht eher als eine dem Empfänger zuteil werdende Erläuterung? Aber lesen wir weiter, so soll sie doch an Albert gerichtet sein; denn auf S. 71 Z. 11 heißt es zusammenfasend: „Sieh, Albert, das ist die Geschichte . . .“

Ich gestehe, hierüber selbst nicht ganz im Klaren zu sein. Es ist ja mit dem Hinweis auf diese und jene Stelle zur Empfehlung einer der beiden Auffassungen nicht getan. Es kommt letzten Endes nur darauf an, wie sie in dem Prozeß der ästhetischen Apperzeption selbst zur Geltung kommt, und da muß ich bemerken, daß es mir zu verschiedenen Malen verschieden ergangen ist. Einmal las ich die Erzählung als eine selbständige Einführung des Briefschreibers, so daß der Wortlaut nicht die Geltung der Reproduktion vergangener Rede, sondern die einer eingelegten Erklärung hatte. Ich glaubte zu bemerken, daß sich das Tempo der Sätze unwillkürlich beschleunigte, so wie man eine Parenthese schneller zu lesen pflegt. Dementsprechend war ich durch die plötzliche Anrede Alberts [4]) überrascht. Das andere Mal las ich es als ein referiertes Stück des Gesprächs und fand die Anrede Alberts natürlich und sachgemäß. Ich muß es, wie gesagt, unentschieden lassen, was hier als „richtig“ zu gelten hat. Jedenfalls geht daraus hervor, wie sehr sich hier der epische Charakter des Gesprächs als eines erzählten abschwächt.

[1]) S. 68 Z. 20 u. 21.
[2]) S. 69 Z. 25, S. 71 Z. 10.
[3]) S. 69 Z. 22—25.
[4]) S. 71 Z. 11.

Erst der Schluß verhilft dem wieder zu stärkerer Geltung. Es wird eine Antwort Alberts in indirekter Rede[1]) wiedergegeben und das Gespräch bis zu Ende erzählt. Eine letzte Bemerkung scheint eher ein Nachtrag des Briefschreibers als des Erzählers.[2])

Überblickt man den Aufbau dieses Briefes, so erscheint seine Gestaltung nicht in dem gleichen Maße einleuchtend wie die bisherigen. Warum, wenn es doch offenbar Aufgabe dieses Briefes ist, Albert zu charakterisieren, wird gegen Schluß Werthers Persönlichkeit so sehr in den Vordergrund geschoben? Haben wir nicht, wo es die Einführung Lottes galt, das Zurücktreten Werthers aus diesem besonderen Zweck der Darstellung motiviert? Wie nun, wenn hier ein Brief mit einer ähnlichen Aufgabe eine gegenteilige Entwicklung zeigt? Entweder stimmt unsere Erklärung nicht oder es muß mit dieser Gestaltung hier noch ein anderes bezweckt werden. Kommt diesem Brief im Zusammenhang der Darstellungsmittel etwa noch eine besondere Funktion zu?

Wir brauchen nur Angedeutetes weiter auszuführen und mit den allgemeinen Erwägungen über die darstellerischen Grenzen der Briefform zusammenzuhalten, um sie zu erkennen. In diesem Brief wird der Selbstmord auf das lebhafteste verteidigt. Wie und von wem es geschieht hat naturgemäß einen großen Ausdruckswert: es charakterisiert Werther. Aber dies ist es nicht allein, was diese Gestaltung des Briefes rechtfertigt: denn derartiges könnte geleistet werden ohne die eigentümliche Verselbständigung der Schlußpartie von S. 69 Z. 25 an. Werther verteidigt, indem er das Recht der Leidenschaft und des Selbstmordes verficht, im Grunde sich selbst. Und dies nun ist das Bedeutsame dieses Briefes: es wird auf einem Umwege etwas von dem ersetzt, was der Brief als Darstellungsform einigermaßen versagt: die verstehende, erklärende, den Leser gewinnende Interpretation des Erzählers. Am Ende unserer Ausführungen über die Eigentümlichkeit des Briefes als Darstellungsform wiesen wir darauf hin, (S. 135) daß ihm sowohl die Realität der Bühne als die Interpretation des Erzählers mangle, der „Werther" aber durchaus zu jenen Dichtungen gehöre, die einer lebhaften Erregung des Sympathiegefühls bedürften, und daß er jederzeit sicher sei, sie zu erwecken. Worauf, so fragen wir, beruht dies? Hier können wir, denke ich, ein Stück der Antwort geben: indem Werther

[1]) S. 71 Z. 27 bis S. 72 Z. 8.
[2]) S. 72 Z. 10 u. 11.

in wundervoller Rhetorik den Selbstmord als eine Notwendigkeit der Natur zu erweisen sucht, indem er die tragische Geschichte eines jungen Mädchens in der Lebhaftigkeit seines Menschensinns erzählt, wird das Mitgefühl des Lesers wach und es werden — wie wir sagten auf einem Umweg — Gefühlsmomente in dem Leser lebendig, wie sie sonst die Interpretation des Erzählers oder die Realität der Bühne in einer ähnlichen Lebenslage zu erzeugen weiß.

Nun wird auch deutlich, warum das Gespräch, je mehr es sich auf dieses Thema konzentriert, Werther in den Vordergrund rückt und warum in Sonderheit die Geschichte des jungen Mädchens so selbständig aus dem ganzen Zusammenhang heraustritt: es soll nicht nur gelten als Reproduktion des damals Gesprochenen, sondern als Begebenheit in seiner interpretierenden Eigenbedeutung für Werthers Schicksale. In diesem Zusammenhang gesehen, hat manche Stelle des Briefes noch ihren eigenen architektonischen Wert. Ist es nun nicht wichtig, daß das gedankenlose Spielen Werthers mit den Pistolen, deren Bedeutung wir übrigens auch noch von anderem Gesichtspunkte aus in anderem Zusammenhang zu würdigen haben, diese „Grille" wie es der Briefschreiber selber nennt, den Anlaß zu dem Gespräch gibt, das dem Leser eine Handlung verstehen lehrt, die Werther selbst später begeht? Und sind nicht ganze Sätze ohne Abzug auf Werther übertragbar? So z. B. S. 68 Z. 21 bis 25, S. 69 Z. 2 u. 11—16, S. 71 Z. 13—15, S. 72 Z. 3—7. Und daß in der Tat unser Brief diese Funktion ausübt und einiges zu ersetzen sucht, was an sich selbst die Briefform nicht leistet, ergibt sich daraus, daß auch in anderen Briefen ähnliche Elemente in gleicher Richtung wirksam sind. Indessen wird dies im Zusammenhang an späterer Stelle zu behandeln sein (s. S. 205). Was davon antizipiert wurde, war notwendig, um die Gestaltung dieses Briefes zu verstehen.

Die Reihe der nun folgenden Briefe vom 15., 18., 21., 22., 28., 30. August, 3. September enthält wie die vom 8. Julius bis 12. August keine Brieferzählungen. Was an epischen Elementen in ihnen enthalten ist, ordnet sich einer dramatischen oder lyrischen Vorstellungsbildung unter. Die letzte Brieferzählung des ersten Buches findet sich in dem letzten Briefe. Er betrifft Werthers Abschied von Lotte.

Der Brief vom 10. September.

Für die Erkenntnis seiner Struktur müssen, wie für die der Briefe vom 16. Junius und 12. August, Erwägungen in Anspruch

genommen werden, die sich auf die Komposition des Ganzen beziehen: es ist der letzte Brief des ersten Buches, er muß einen Abschluß geben — nicht nur der Handlung, dies geschieht durch die Tatsache des Abschieds, wie immer er auch vor sich gehen mag, sondern auch für das Ganze der Brieffolge, für den geordneten Wechsel der Begebenheiten, Erlebnisse, Gefühle und Stimmungen. Hierfür empfahl sich jedenfalls eine Gestaltung der Abschiedsszene, die einen eigenen Situationswert als Schlußstück zur Geltung bringt. Nach allem, was wir über den darstellerischen Wert der Situation gesagt haben und in der Gestaltung der Briefe — man denke an den vom 16. Junius — bestätigt fanden, bedarf dies keiner besonderen Auseinandersetzung. Hier aber zeigt sich nun eine Schwierigkeit: sollte die Abschiedsszene diese allgemeinere Wirkung als „Situation" entfalten, so mußte sie danach gestaltet werden. Das heißt, sie muß einigermaßen als Ereignis, als Begebenheit wirken sie muß ihr eigenes Profil zeigen, ein vom Erzähler losgelöstes Dasein. Dies arbeitet bis zu einem gewissen Grade ihrem Erlebnischarakter entgegen, der doch hier, wo es Werthers Abschied von Lotte gilt, fraglos und unverhüllt zur Geltung kommen muß. Wie nun versöhnt der Brief vom 10. September diese beiden bis zu einem gewissen Grade sich bekämpfenden Tendenzen — denn daß er es tut, wird nicht zu leugnen sein: bis zum Schluß behält dieser Brief seinen erzählenden Charakter und doch spricht das Erlebnis seines Verfassers aus jeder Zeile, wie kaum aus einem der früheren. Diese glückliche Vereinigung verdankt er der besonderen Struktur dieser Abschiedsszene: Werther nimmt Abschied, aber Lotte und Albert wissen nicht, daß er es tut. Die Vorteile dieser Gestaltung sind klar: Je mehr sich die Situation, deren Kern ein im Garten bei Mondschein geführtes Gespräch bildet, sich entfaltet und in seinen Einzelzügen heraustritt, um so mehr spitzt sich auch das Erlebnis zu, denn wir, die wir wissen, daß Werther Abschied nimmt, hören mit seinen Ohren, sehen mit seinen Augen, wir fühlen sein Gefühl. Er selbst aber kann, wenn anders er sein Geheimnis wahren will, dem, was er erlebt, keine Worte geben und so ist die sonst wohl naheliegende Gefahr behoben, daß er in der Reproduktion der eigenen Worte so sehr das Vergangene in sich neu belebe, daß er davon überwältigt, entweder verstummt oder in erregter Äußerung seinem Herzem Luft macht, keinesfalls aber die Abschiedsszene als ein von sich losgelöstes, der Vergangenheit angehörendes Ereignis zu Ende erzählt. So ist durch die Grundstruktur der Abschieds-

szene das Merkwürdige geleistet: daß, je unbekümmerter die Situation ihr Eigenleben entfaltet, um so stärker auch das persönliche Erlebnis des Erzählers zur Geltung kommt. Der Brief verdankt demnach seine darstellerische Bedeutung der Wirkung einer Art Dissonanz, wie sie mit Glück auch oft im Drama verwendet wird, wo auf der Bühne ein reiches Geschehen sich entfaltet und wir es mit dem Gefühl dessen verfolgen, der im Innersten davon getroffen ist, aber den doch irgend ein Verhängnis zwingt, als stummer Betrachter zu verweilen und nur dem Zuschauer, nicht aber den Mitspielern auf der Bühne seine Leiden zu verraten. Sein Erleben stört in nichts die breite Entfaltung der Begebenheit und je mehr diese sich geltend macht, um so härter, um so mitleidsloser spricht in ihr das Erlebnis. Daß dies auch die Tendenz unseres Briefes sein soll, beweist der Inhalt des Gespräches: Lotte erzählt vom Tode ihrer Mutter, sie frägt Werther um seine Meinung über ein Wiedersehen nach dem Tode, und alles, was sich dadurch an Abschiedsstimmung im Leser bildet, kommt sozusagen Werther und seinem Erleben zugute: „... mußte sie mich das fragen, da ich diesen ängstlichen Abschied im Herzen hatte!“ [1])

Die Gestaltung des Briefes läßt diese in der Grundstruktur der Begebenheit liegende eigentümliche Dynamik ungehemmt sich auswirken.

Will man einteilen, so ist bis S. 81 Z. 10 die Einleitung und von S. 86 Z. 17 der Schluß zu rechnen.

Die Einleitung setzt in aller Prägnanz das Thema: der erste Absatz gilt dem Erlebnis,[2]) der zweite[3]) der Begebenheit und so markant wie nur möglich wird auf diese als Gegenstand der folgenden Aufzeichnung hingewiesen.[4]) Gleichzeitig wird in einer szenischen Bemerkung der Briefcharakter pointiert.[5])

Nun kann in breiter Entfaltung die Erzählung wirken: denn Werther erzählt „mit einer Art von Genuß und Glück der Wiedererinnerung“.

Ist es nun verwunderlich, daß uns eine ausgeführte Schilderung des Milieus[6]) in breitester Ausführung Lottes Reden, Alberts

---

1) S. 83 Z. 9—11.
2) S. 80 Z. 24 bis S. 81 Z. 5.
3) S. 81 Z. 6—10.
4) S. 81 Z. 9 u. 10.
5) S. 81 Z. 2 u. 3.
6) S. 81 Z. 11 bis S. 82 Z. 8 bezw. Z. 25.

Bemerkungen, Werthers Ausrufe gegeben werden können und alles dies zu einer Situation zusammenwächst, die Lottes Bild von neuem belebt und doch in den kurzen Zwischenbemerkungen des „Erzählers“[1]) und besonders des „Briefschreibers“[2]) das Erlebnis in der ganzen Kraft seiner Dissonanz zur Geltung kommen läßt?

Und als ob die Gegenseitigkeit von Erlebnis und Situation, nachdem die Einleitung und die ersten Partien des Gesprächs (s. oben die Zeilenverweise) dies besonders betont hatten, sich nun von selbst in der Auffassung der sich in epischer Weise verselbständigenden Schlußpartie geltend macht, kann Lottes Erzählung der Sterbestunde ihrer Mutter in breiter Ausführlichkeit gegeben werden,[3]) ohne den ideellen Rahmen, den die Tatsache der Abschiedsstunde Werthers um das Ganze flicht, zu durchbrechen. Immerhin muß die Wendung ihrer Rede zu Albert[4]) als ein Mittel gelten, diese Rede nicht allzusehr aus der Gegenwart der Situation zu entfernen und Alberts Antwort[5]) „natürlich“, d. h. der Verlaufsform der Auffassung angepaßt einfügen.

Über die Schlußzeilen ist Besonderes nicht zu bemerken. Immerhin ist es beachtenswert, wie sich auch hier die Doppeltendenz von Begebenheit und Erlebnis verflicht: Werthers verhaltenes Gefühl kommt zum Durchbruch, aber die Schlußzeilen[6]) zeigen uns doch noch das Bild Lottes, wie es „im Schatten der hohen Lindenbäume“ verschwindet.

' So wird hier auf eigene Weise ein wichtiges Glied der Handlung in seiner Eigengeltung unverkürzt zur Darstellung gebracht, ohne die entgegenstehende Tendenz der Äußerungswerte des Briefes zu verletzen.

Es erweist sich, daß allerdings diese Briefe in ihrer Eigengestaltung aus dem Gegeneinander- und Ineinanderwirken der beiden Grundtendenzen epischer und dramatischer Auffassungsform zu begreifen sind. —

---

[1]) S. 82 Z. 26, S. 83 Z. 6 u. 7, 13, S. 84, Z. 6 u. 7, 9, 20—22, 24, 28, S. 85 Z. 24 u. 25, 26—28, S. 86 Z. 6 u. 7, 8 u. 9, 10, 12, 15.

[2]) S. 83 Z. 8—11, S. 84 Z. 4—6, 25—27, S. 85, Z. 26 u. 27, S. 86 Z. 6 u 7, 16 u. 17.

[3]) S. 84 Z. 28 bis S. 85 Z. 24.

[4]) S. 85 Z. 20.

[5]) S. 85, Z. 25.

[6]) S. 86 Z. 18 u. 19 und Z. 21 u. 22.

Die Brieferzählungen im zweiten Buch des „Werther".

Das zweite Buch des „Werther" beginnt mit einer Reihe von Briefen, deren Gestaltung zu besonderer Analyse keinen Anlaß gibt. Es sind Briefe, deren Gemisch von Mitteilung und Äußerung kleine Berichte und Erzählungen, Betrachtungen und den selbstverständlichen Ausdruck der wechselnden und der dauernden Stimmungen zusammenfügt, wie es eben der Fortgang der Handlung und die Entwicklung des Charakters verlangt. Kommen selbst größere Zusammenhänge zustande, die sich durchaus als Erzählung lesen, z. B. im dritten Brief die Wiedergabe der kleinen Szene mit dem Gesandten oder der Bericht von der adelsstolzen Amtsschreiberstochter, das Zusammentreffen mit dem Fräulein von B., so machen diese Stücke doch zu sehr den Eindruck erweiterter Mitteilungen, um eine eigene Tendenz gegenüber der des Briefes zur Geltung zu bringen. Sie sind mehr Illustration und Beispiel und bewahren den briefmäßigen Charakter des übrigen. Sie erscheinen nie als das Thema des Briefes, sondern wachsen aus den Betrachtungen und speziellen Mitteilungen heraus. Am ehesten hat der Brief vom 24. Dezember 1771 noch selbständig epischen Wert zu beanspruchen in der Erzählung des Zusammentreffens mit dem Fräulein von B. Auch klingt hier ein persönlicher Ton durch. Doch verklingt auch dieser zu sehr in dem allgemeinen Mitteilungscharakter, um sich als eigenes Stück herauszuheben. Bezeichnend ist die bald zusammenhängend erzählende, bald nur Tatsachen anmerkende Art dieses Briefstils. So z. B. S. 94 Z. 15 bis 22. Das Tempo, in welchem man diese Briefe liest, scheint das einer gelinden Beschleunigung, so wie man etwas liest, wo mehr auf das mitgeteilte Was als auf das Wie der Mitteilung geachtet wird. Und dies geschieht ja in gewöhnlichen Briefen häufig genug.

Eine Erzählung von größerer Ausdehnung und deshalb auch von eigener Gestaltung bietet erst der

Brief vom 15. März und der vom 16. März.

Wenn sich für den ersten dieser Briefe und die in ihm enthaltene Erzählung ein Grundprinzip der Gestaltung angeben läßt, so ist es dies, daß hier die Begebenheit selbst zwar auch ein Erlebnis des Briefschreibers und Erzählers ist, er sich aber zu ihr doch

anders verhält als zu allen Begebenheiten, die bisher in den Briefen erzählt wurden. Werther ist ein Unglück widerfahren, er hat einen Verdruß gehabt. In der Begebenheit selbst ist er gänzlich passiv, nicht aber im Wiedererzählen. Aber sein Gefühl verweilt nicht bei dieser und jener Einzelheit, die ihm, wie in anderen Erzählungen, ein besonderes inneres Erlebnis wurde, vielmehr spricht aus allem nur ein Ärger über das Ereignis selbst und über seine Folgen. So will diese Gestaltung zweierlei herausbringen: einmal die Begebenheit in ihrer Tatsächlichkeit, zum anderen eine Geltung seiner persönlichen Stimmung, der man es anmerkt, daß sie dem Ärger über die ganze Angelegenheit entsprungen ist.

Dementsprechend enthält die Einleitung den spontanen Ausdruck dieses Ärgers [1]) und die prägnante Setzung des Themas einer nun folgenden Erzählung. [2]) Diese bringt in einem Zuge die Begebenheit zu Ende, aber, dem Verhältnis des Erzählers zu dem Ereignis entsprechend, vielfach unterbrochen und kommentiert durch den Erzähler. Die markantesten Stellen sind folgende: S. 101 Z. 13 u. 14, 18, 23, Z. 25—28, S. 102 Z. 9—12, 13, 15—20.

Diese Zwischenbemerkungen, Kommentare und Epitheta des Erzählers und Briefschreibers haben nun einen doppelten architektonischen Wert und verdanken dies der besonderen, eben entwickelten Grundstruktur des Briefes. Indem sie nämlich den Ärger zum Ausdruck bringen, in welchem das Ganze erzählt wird, sind sie Formwerte des Briefes. In ihnen dokumentiert sich der Briefschreiber und das Erlebnis. Da aber nun dieser Ärger seine Rechtfertigung erst aus der am Schluß mitgeteilten Tatsache erfährt, so weist jeder Ausdruck des Ärgers auf die Begebenheit selbst und ihr Ende hin und erzeugt so im Leser ein rein episches, auf das Ereignis selbst gerichtetes Interesse, die typische Spannung des Romans. Es werden also die begleitenden Bemerkungen vermittels ihres Ausdruckswertes zu Formwerten des Briefes und zu Faktoren einer epischen Auffassung des mitgeteilten Was.

Im gleichen Sinne ist das die Gereiztheit des Erzählers ausdrückende Tempo der Erzählung ein Formwert des Briefes. Man lese Sätze wie: S. 101 Z. 13 u. 14, 18, 22. Besonders bezeichnend ist das kurze „Gut“. [3]) Es ist wie ein tiefes Atemholen bei einer

[1]) S. 101 Z. 2—8.
[2]) S. 101 Z. 9 bis 11.
[3]) S. 101 Z. 18.

überhasteten mündlichen Erzählung, oft mehr dazu da, eine Pause, einen Absatz zu markieren, als selbst ein Urteil oder ein Gefühl auszudrücken.

Schließlich fließen auf das natürlichste Anreden des Empfängers ein; doch ist das ein formelhaftes Element, dessen Wiederkehr eine besondere Erwähnung überflüssig macht.

Der Brief vom 16. März steht zu dem vom 15. in der engsten Beziehung. Er ergänzt und führt, was dort erzählt wurde, weiter. Es findet sich auch hier wieder die Verteilung der Begebenheit auf zwei Briefe, auch hier in der Absicht, der Begenenheit und dem Erlebnis zu ihrem Rechte zu verhelfen. Galt der erste mehr der Begebenheit, so der zweite mehr dem Erlebnis. Die Tatsachen sind im wesentlichen bekannt, aber ihre Wiederholung und weitere Ausführung im Gespräch mit Fräulein von B. gibt zu differenzierter Gefühlsäußerung Gelegenheit. Hier kommt der persönliche Anteil des Briefschreibers, wie auch sonst in den Briefen, an den Einzelheiten der Begebenheit zur Geltung. Es ist eine Brieferzählung, die ein Gespräch mit allen dem Brief zu Gebote stehenden Mitteln reproduziert und in seinem Erlebnischarakter ausprägt. Unmittelbar an die Worte des Fräuleins knüpfen sich Bemerkungen und Gefühlsäußerungen des Briefschreibers.[1]) Schließlich überwiegen die Bemerkungen und ein Teil der Worte des Fräuleins von B. wird in indirekter Rede gegeben.[2])

Diese Tendenz in dem zweiten Briefe, das Erlebnis zu betonen, während der erste der Begebenheit selbst dienen soll und sogar seine persönlichen Elemente, wie wir sahen, in diesem Sinne wirksam sind, veranlaßt eine kleine Unwahrscheinlichkeit des ganzen Berichtes. In dem ersten Briefe wurden Einzelheiten reproduziert, die Werther selbst nicht bemerkt hatte, deren Kenntnis er durch die Zwischenbemerkung: „das alles hat mir Fräulein v. B. . . . nachher erzählt" legitimiert, obwohl er Fräulein von B. doch erst am Tage nach diesem Brief zum ersten Male spricht. Diese Einzelheiten sind indes für die epische Ausgestaltung der Begebenheit und den Rhythmus der Erzählung von Wert und dies ist schließlich wichtiger, als die Berücksichtigung einer äußerlichen Korrektheit der Brieffolge, deren Verletzung der ästhetisch Genießende wohl kaum bemerkt.

---

[1]) S. 105 Z. 3—5, Z. 7—9, 11, 19—22, 27 u. 28, S. 106 Z. 1—12.
[2]) S. 105 Z. 23—28.

Der Brief vom 9. Mai.

Bei diesem Brief kann man kaum von der selbständigen Ausbildung einer epischen Auffassung sprechen. Zwar enthält der Brief die Schilderung eines Besuches in dem Heimatstädtchen. Doch der Sachinhalt, der geboten wird, ist in Reminiszenzen und daran geknüpfte Betrachtungen aufgelöst. Das Erlebnis des Erzählers bestand im wesentlichen aus Erinnerungen. Nun er es wiedererzählt, erwachen sie von neuem.[1] Wohl sind es Keime von Erzählungen, aber der Vorstellungsverlauf des Schreibers gleitet über sie hinweg, wie der Bach über die Kiesel auf seinem Grunde und doch hemmt jeder Kiesel um etwas des Wassers Lauf und kleine Wellentäler und Schwellungen zeigen an, wo Kiesel liegen. So schimmern hier durch die Reminiszenzen die Tatsachen.

Der Brief vom 4. August.

Die dazwischen liegenden Briefe vom 25. Mai, 11., 16., 18. Junius, 29. Julius sind entweder Briefmonologe oder einfache Mitteilungen, nötig für den Fortgang der Handlung, von großem Ausdruckswert in der Vorbereitung des Entschlusses, wieder Lottes Nähe zu suchen, wichtig auch zur Erhaltung der allgemeinen Disposition der Vorstellungsbildung — im übrigen aber als Ausgestaltung des allen Briefen zugrunde gelegten Formprinzips ohne weiteres Interesse.

Der Brief vom 4. August nimmt eine der Episoden des ersten Teils auf: darin liegt ein besonderer architektonischer Wert. Wir werden darüber an anderer Stelle zu sprechen haben. Als Brieferzählung bietet er nichts, was nicht schon als Mittel der Gestaltung gewürdigt wurde. Der erste Satz[2] ist eine Art von Themasetzung, zugleich ein Formwert des Briefes und der Erzählung. Im übrigen hat er einen besonderen Ausdruckswert, der für die Gestaltung der folgenden Brieferzählungen nicht ohne Bedeutung ist. Werther setzt nun in seinem resignierten Fatalismus alles zu sich und zu seinem Schicksal in Beziehung. Der Wechsel von Erzählung und direkter Rede bietet zu Bemerkungen weiter keinen Anlaß.

---

[1] S. 108 Z. 17—25, S. 109 Z. 2—10, 19—25, S. 110 Z. 1—12.
[2] S. 114 Z. 2—4.

Der Brief vom 4. September.

In diesem Brief wird ebenfalls ein Faden des ersten Teils wieder aufgenommen: die Geschichte des Bauernburschen. Weshalb diese Episoden in die Handlung verflochten sind, wird weiter unten zur Sprache kommen. Die Gegenstände sind so gewählt, daß sie zu Werther in innerer Beziehung stehen und in der Tat sollen sie auch in erster Linie als Erlebnisse Werthers gelten, ohne freilich ihre Eigenbedeutung zu verlieren, denn gerade darin, daß sie als Begebenheiten mit Werthers innerer Welt und mit seinem Schicksal etwas Verwandtes haben, liegt, wie wir noch sehen werden, ihre besondere Bedeutung. So ist also auch hier das Problem, Begebenheit und Erlebnis zu verflechten und zwar so, daß die Begebenheit in dem Lichte erscheint, das ihr das Erleben Werthers spendet. Diese allgemeine Forderung wird im zweiten Teil noch durch die Entwicklung in Werthers Charakter gesteigert. Werther ist nicht mehr der empfängliche Jüngling. Er ist der Freund aller Unglücklichen, denn er sucht in jedem einen Freund seines Unglücks. Er sieht in fremdem Leid eine willkommene Rechtfertigung des eigenen. Erzählt er im ersten Buch seine Erlebnisse mit einer kaum verhaltenen Freude an dem Erlebnis und einem fast künstlerischen Genuß am Darstellen — man vergleiche den Anfang des Briefes vom 30. Mai mit diesem — so spricht er jetzt mit einer fast grausamen Freude am Düstern und Zerstörten. Dieses Verhältnis zwischen sich und dem Gegenstand der Darstellung ist formbildend für die Einzelgestaltung der Brieferzählung, oder, um es von der anderen Seite aus zu sehen: die Einzelgestaltung drückt diese Grundstimmung Werthers aus.

Die hier vorliegende Brieferzählung ist an der Hand dieser Erwägungen in ihrer Struktur leicht zu erkennen.

Die Einleitung von S. 115 Z. 17 bis S. 116 Z. 10 lenkt unser Interesse sowohl auf die Begebenheit, deren nackte Tatsächlichkeit gleich mitgeteilt ist[1]) als auch auf des Briefschreibers Beziehung zu ihr.

Dann folgt die Erzählung selbst. Hier wird abermals der epische Stoff zerlegt. Doch nicht in zwei Briefe, wenn auch dieser Unterschied rein äußerlich bleibt und das zweite Stück von S. 118 Z. 1 an ebensogut als neuer Brief gelten könnte. Das Wesentliche,

[1]) S. 115 Z. 24.

eine völlige Unterbrechung des epischen Fadens durch persönliche Gefühlsäußerungen[1]), ist hier wie bei zwei getrennten Briefen ganz durchgeführt.

Die Erzählung ist indirekter Weise gegeben.[2]) Sie ist von selbst briefmäßig, Anreden des Empfängers steigern diese Wirkung. Aber warum ist hier alles indirekte Rede? Hätte nicht ein lebendigeres Bild von dem Bauernburschen wenigstens stückweise direkte Rede gefordert? Dieser Brief gehört erst der zweiten Fassung des Werther an. Mag sein, daß ihn die erste Fassung anders gebracht hätte. Die Tendenz zu detaillierter Charakteristik findet sich auch hier in der Nachahmung einzelner Redewendungen.[3]) Vielleicht aber ist die indirekte Rede hier doch ganz am Platz. In erster Linie kommt für die Darstellung nicht ein selbständiges Bild des Bauernburschen in Frage, sondern ein Herausarbeiten der Wirkung der Begebenheit und des armen Mißhandelten auf Werther. Wichtig ist hier nur, wie Werther den Menschen sieht. Und ist da nicht die indirekte Rede die geeignetste Form? Der Schluß pointiert das Erlebnis und läßt das Erzählte als ein rundes abgeschlossenes Ganze wirken.[4])

Die Briefe vom 5. und 12. September.

Es ist eine Eigentümlichkeit der Brieferzählungen des 2. Teils, daß ihre Gestaltung nicht analysiert werden kann, ohne von Werthers Innenleben zu sprechen, ja dieses muß recht eigentlich den Ausgangspunkt der Analyse bilden. In dem Verhältnis des Erzählers zu dem Stoff der Erzählung, seiner Inanspruchnahme, seinem Ergriffensein drücken sich die Wandlungen aus, die Werthers Innenleben durchmacht und gleicherweise gilt uns dieses Verhältnis jeweils als das formende Prinzip der epischen Gestaltung. So verwachsen hier in einziger Weise Ausdrucks- und Formwerte und je mehr wir uns dem Schluß nähern, um so mehr entfaltet sich dieser in der Gestaltung des Briefes und hier besonders der Brieferzählung gelegene Ausdruckswert. Der Brief wirkt hier rein als Geste. Voraussetzung seiner Wirkung ist freilich, wie wir zu betonen bereits Gelegenheit hatten, daß die Grundtendenz der Auffassung, die

---

[1]) S. 117 Z. 19—28.
[2]) S. 116 Z. 19 bis S. 117 Z. 19.
[3]) S. 116 Z. 22, S. 117 Z. 15.
[4]) S. 118 Z. 17—20, 26, S. 119 Z. 1—6.

gebotenen Aufzeichnungen als Briefe zu lesen, in unverminderter Kraft bestehen bleibt. Je mehr dies der Fall ist, um so intimer wird jede Modifikation der Briefform in ihrem darstellerischen Eigenwert wirksam sein.

Die beiden Briefe vom 5. und 12. September sind hierfür ein gutes Beispiel. Es sind kurze Erzählungen: Erlebnisse mit Lotte. Der erste vom 5. September enthält keine Anrede des Empfängers, überhaupt nichts, was diese Aufzeichnung als Brief ausweist. Im Gegenteil. Der unvermittelte Anfang: „Sie hatte ein Zettelchen ...“[1]) läßt diese Aufzeichnung, bestünde nicht von vornherein im Leser die Neigung, alles als Brief zu lesen, eher als eine Tagebuchaufzeichnung, als ein schriftliches Selbstgespräch erscheinen und der Leser fühlt es unmittelbar heraus, daß Lottes Bild den Unglücklichen in steter Erregung hält. Es bedarf keiner Worte, dies zu sagen. Viel prägnanter sagt es die Gestaltung der Brieferzählung.

So ist auch die Brieferzählung vom 12. September zu beurteilen. Erst der letze Absatz, eine Reflexion über das Erlebnis, würde dem Ganzen ein briefmäßiges Gepräge verleihen, bestünde nicht überhaupt die allgemeine Tendenz, Briefe zu lesen. Und was enthält im übrigen diese Reflexion? Sie interpretiert schließlich, was die Gestaltung der Briefe — zumal der unvermittelte Beginn — in rein dramatischer Prägnanz bereits ausdrückte.

Der Brief vom 15. September.

Auch dieser Brief nimmt eine Episode des 1. Teiles wieder auf und führt sie auf seine Weise weiter. Er handelt von den im Brief vom 1. Julius S. 42 erwähnten Nußbäumen. Das Verhältnis zwischen Erzähler und Erzähltem ist hier durch den Umstand bezeichnet, daß Werther an der Begebenheit selbst nicht beteiligt, aber über das Geschehen empört ist. Die Erregung haftet also, ähnlich wie bei dem Briefe vom 15. März des 2. Buches S. 101 bis 104, an der Begebenheit als einem Ganzen, nicht an einzelnen Gliedern. Darin ist einer selbständigen dramatischen Entwicklung durch ein Akzentuieren des Erlebnisses von vornherein eine gewisse Grenze gesetzt, hingegen muß die Tatsache selbst stark in den Vordergrund treten und daher das rein epische Interesse an ihr im Leser geweckt werden.

---

[1]) S. 119 Z. 8.

Dies leistet die einleitende Partie:[1]) Sie gibt des Briefschreibers Erregung Ausdruck, ohne ihren Grund anzugeben und weckt zudem durch die Angabe, daß es sich um bereits bekannte Dinge handelt, eine begreifliche Spannung, die Begebenheit und, wenn diese dann[2]) mitgeteilt ist, die näheren Umstände zu erfahren. Ist dergestalt durch Gliederung und Hinweise die epische Grundauffassung auf das beste in die Wege geleitet, so kann nun in alles dies die lebhafteste Äußerung der Erregung des Briefschreibers z. B. S. 122 Z. 4—8, 21 bis 23 und mit ihr auch dieser und jener Briefwert z. B. Z. 7 u. 23 verflochten werden, ohne die epische Grundstruktur zu verletzen. Dabei wird zweimal das Mittel verwandt, durch eine Art von Themasetzung das rein epische Interesse an der Begebenheit anzuregen.[3])

Daß der Schluß wieder dem Erlebnisausdruck dient, ist danach selbstverständlich.

Der Brief vom 26. Oktober.

Dieser Brief enthält eine kurze Erzählung, die Reproduktion eines Gesprächs. Sie soll eigentlich nur den Anlaß geben zu den daran geknüpften Betrachtungen, wie sie selbst auch durch einen allgemeinen Satz derart eingeführt wird, daß sie mehr als Beispiel dafür, wie als ein selbständiges Stück wirkt. Auch ihre Gestaltung begreift sich aus dem gesteigerten Ausdruckswert, den hier gegen Schluß Werthers Briefe bekommen; und der seinerseits wieder das Resultat einer bestimmten Gestaltung ist.

Der Brief vom 21. November und vom 24. November.

Es liegt in der dem Ende zudrängenden Handlung begründet, daß kleine Ereignisse und einzelne Züge des Zusammenseins mit Lotte in ihrer Wirkung auf Werther von geradezu symptomatischer Bedeutung werden. So entfalten eine Reihe von kürzeren Brieferzählungen, die neben dem Ereignis selbst einige Reflexionen enthalten, in der Unmittelbarkeit der Wiedergabe ihren Ausdruckwert. Derart waren die Briefe vom 5. und 12. September. Derart sind auch diese beiden. Mit Absicht sind die Formwerte des Briefes

---

[1]) S. 121 Z. 13—27.
[2]) S. 122 Z. 2.
[3]) S. 122 Z. 7 u. 8 und S. 123 Z. 6.

spärlich. Der vom 21. November enthält gar keinen, der des 24. November zwei gegen Schluß.[1]) Beide beginnen unvermittelt wie Tagebuchnotizen mit der Erzählung. Dieser Anfang begegnet uns freilich schon einmal im I. Buch, im Brief vom 6. Julius. Hier aber fehlt der Ausdruckswert, der ihm in den Briefen vom 21. und 24. November und 5. und 12. September zweifellos zukommt. Der ganze Znsammenhang ist dort ein anderer. Noch fehlt überhaupt dem Brief der charakterisierende Eigenwert, den er am Schluß so vielseitig betätigt, noch ist die innere Entwicklung nicht bis zu dem Grade vorgeschritten, um jede Nuance der Form als Ausdruckswert gestalten zu können. Es geht einem wie mit den Bewegungen eines Menschen; kennt man ihn genau, so kann man seine Bewegungen viel unmittelbarer und prägnanter deuten und beseelen, als die eines Unbekannten. In gleicher Weise sind die im Werther gebotenen Zeichenzusammenhänge nicht gleich zu Beginn soweit durchgebildet, um jede Nuance der Form, so wie es am Schluß möglich ist, in ihrem Ausdruckswert zu realisieren.

Der Brief vom 30. November und vom 1. Dezember.

Diese Briefe enthalten die letzte, zu Werther in innigste Beziehung gesetzte Episode: die Geschichte des wahnsinnigen Schreibers. Sie hat die gleiche Funktion zu erfüllen wie die anderen Episoden und hat für den Zusammenhang des Ganzen auch noch eine besondere Aufgabe zu erfüllen. Wir werden darüber an anderer Stelle zu sprechen haben. Hier muß es genügen, zu wissen, daß beide Funktionen eine eigene Entfaltung der Begebenheit als Situation verlangen. Da es sich um das Zusammentreffen mit einem Wahnsinnigen handelt, dessen geistige Umnachtung erst aus seinen Handlungen und seinen Reden kenntlich wird, so war eine Wiedergabe des Ereignisses am Platze, die das Gespräch möglichst in direkter Rede brachte und überhaupt der Begebenheit alle Freiheit der Entfaltung ließ. Eine Reproduktion in direkter Rede war dabei insofern erleichert, als das rein episch-sachliche Interessse an ihm und an jeder Wendung der Rede und Antwort haftet: denn Rede und Antwort sind hier Selbstzwecke und nicht Mittel der Darstellung, in ihrem Verlauf entschleiert sich das Geheimnisvolle der Begebenheit. Nachdem also die einleitende

---

[1]) S. 133 Z. 1 u. 6.

Partie[1]) in energischer Kürze die Erzählung vorbereitet, kann diese nun in aller Ausführlichkeit erfolgen. In der Tat füllt sie nun über die Hälfte der Briefe unter Geltendmachung der allgemeinen Erzählerwerte, der Einführung der Rede, den interpretierenden Zwischenbemerkungen[2]) doch ohne einen stark persönlichen Akzent des Briefschreibers. Man bemerkt die Tendenz, dies als Situation für sich wirken zu lassen.

Ihr folgt in dem gleichen Brief eine erregte Äußerung des Briefschreibers.[3]) Sie kann kaum mehr als Brief gelten, denn es fehlt jeder ausdrückliche Hinweis auf den Empfänger und es findet sich dafür manches, was auf eine spontane monologartige Bildung der Rede hinweist.

So hat diese Aufzeichnung im ganzen wenig briefmäßigen Charakter. Einzig die interpretierenden Bemerkungen in der Erzählung können nach dieser Richtung wirksam sein.

Aber was tut das? Die Briefserie neigt sich dem Ende zu. Da alles Vorhergehende als Brief gelesen wurde, wird dies Stück auch als solches gelten. Hier war viel wichtiger, die Begebenheit in ihrem eigensten Leben zu verkörpern; je mehr dies geschieht, um so vernichtender ist die rein dramatische Wucht des nun folgenden Briefes vom 1. Dezember. Es ist, wie wenn auf der Bühne plötzlich unerwartet eine Unglücksbotschaft eintrifft, niemand Worte findet und der harte Druck der Tatsache die Gemüter preßt.

Hier ist ein Beispiel, wie auf Umwegen etwas von dem geleistet wird, was der Briefform an sich mangelt und was ihr in Bezug auf die Eigenart des Darzustellenden doch sehr Not tut: etwas von der Realität und Prägnanz der Bühne. Erst wird, wie auf der Bühne durch eine Verwicklung, so hier durch den Brief vom 30. November, die Situation so vorbereitet, daß die Nachricht nun ihre zerstörende Kraft voll entfalten kann. Eine solche Situation heißt aber deshalb dramatisch, weil die Tatsache, ob sie gleich rein als Tatsache gegeben wird, sich doch einzig und allein in ihrer Bedeutung für das jetzt und hier dargestellte Erleben der handelnden Personen realisiert. Auf der Bühne pflegt derartiges immer dann einzutreffen, wenn es am wenigsten erwartet wird. Nun ist die Wirkung der Tatsache, die wir nur im Geiste der Betroffenen aufnehmen, die denkbar stärkste. In ähnlicher Weise wird hier die

[1]) S. 183 Z. 17—20.
[2]) S. 183 Z. 22 f. S. 184 Z. 5, Z. 10—12, 25—26.
[3]) S. 186 Z. 12 bis S. 188 Z. 11.

Gewalt der Tatsache, die auf jeden Fall ihren Ausdruckswert für den Briefschreiber behält, noch dadurch zu spezifischer Dramatik gesteigert, daß der vorhergehende Brief das Erlebnis selbst in aller wünschenswerten Breite auseinanderlegt, und nun die nackte Tatsache gleichsam als zündender Funke in den bereitgelegten Stoff der Erregung hineinfährt.

Die letzte Brieferzählung vom 4. Dezember ist gleich denen vom 24., 21. November, vom 12., 5. September der Wiedergabe eines kleinen Erlebnisses mit Lotte gewidmet. Dieses selbst und der Brief hat die gleiche symptomatische Bedeutung wie jene Briefe. Er ist ebenso und auf seine Weise spontan. Er enthält Formwerte des Briefes[1]), aber gegen Schluß einen monologartigen Zusatz und eine Sprache von sehr momentaner Bildung[2]).

Viertes Kapitel.

Die Briefmonologe.

Briefmonologe sind im „Werther" seltener als Brieferzählungen. Das liegt nicht etwa an der mangelnden Gelegenheit zur Äußerung von Erlebnissen. Im Gegenteil. Weil, was wir von Werther lesen, intime Briefe sind, deshalb ist die Äußerung der Erlebnisse des Schreibers ihre natürliche Funktion und es können sich die für die Darstellung des Lebensgehaltes notwendigen Ausdruckswerte der Sprache frei und lebensvoll entfalten, auch ohne die Briefform bis zu dem Extrem des Briefmonologs zu erweitern. Die Grundstruktur der zu betätigenden Auffassung ist ja die dramatische: was erzählt wird muß sich mehr oder weniger als die jetzt und hier geschehende Wiederbelebung von Vergangenem geben, was als ein gegenwärtiges Erleben sich einfach äußern will, findet dazu im intimen Brief von selbst jede nur erwünschte Entfaltung. Eine Brieferzählung war in ihrer individuellen Gestalt als der Ausgleich zweier entgegengesetzter Tendenzen zu begreifen, einer rein epischen auf die Begebenheit und einer auf das Erlebnis gerichteten dramatischen Tendenz, ein Briefmonolog dagegen gilt nur als die extreme Ausbildung des dramatischen Grundprinzips der Auffassung. Er findet sich dementsprechend nur an besonderen Stellen, denn für die im Verlauf des Geschehens auszudrückenden Erlebnisse genügt gemeinhin der intime Brief.

[1]) S. 138 Z. 22, S. 139 Z. 1.
[2]) S. 139 Z. 6—10, Z. 20.

Was den Briefmonolog von diesem scheidet, ist nur die mangelnde Beziehung des Gedankenablaufs auf einen Empfänger. Zumeist nun läßt sich, ohne irgendwie den Ausdruckswert der Aufzeichnung zu beschränken, diese Beziehung leicht herstellen. Dies geschieht auf zwiefache Weise.

Es kann einmal im Text selbst durch eine Anrede auf ihn hingewiesen werden, und es kann zum andern die sprachliche Gestaltung der Aufzeichnung in sich die Richtung auf einen Empfänger enthalten, auch ohne daß eine Anrede oder sonst ein einzelnes Element dafür verantwortlich zu machen wäre. Wo sich im Text direkt eine Anrede des Empfängers findet, ist die Geltung der Aufzeichnung als Briefmonolog ohne weiteres ausgeschlossen (selbst wenn die Äußerung so spontan ist, wie die vom 16. Junius 2. Buches), wo sie fehlt muß eine Einzelanalyse darüber Aufschluß geben, ob Brief oder Selbstgespräch und Tagebuchaufzeichnung vorliegt.

Einige Briefe gibt es, die in ihrem Verlauf die nötigen Hinweise auf den Empfänger, zugleich aber Stücke ausgesprochen monologischen Charakters enthalten. Wir haben bereits bei den Brieferzählungen solche Bildungen erwähnt. Aus dem Zusammenhange herausgelöst würden solche Stücke als reine Monologe gelten. Dort wo sie stehen erwächst ihnen gerade aus diesem Kontrast zur Briefform ein eigener Ausdruckswert: es wird für den Briefschreiber bedeutsam, daß er Briefe schreibend monologisiert. In diesem Sinne also sind die monologischen Stücke der Brieferzählungen aufzufassen.[1] Dazu kommen noch einige Briefe, die Betrachtungen und Stimmungsäußerungen enthalten und stückweise einen monologischen Charakter annehmen. Sie stehen unter den Daten vom 13. Juli, 16. Juli, 30. Juli I. Buches und 16. Junius, 29. Julius, 6. Dezember II. Buches. Bei ihnen findet sich nach einem monologischen Anfang plötzlich die Wendung zum Empfänger. Sie sind, so sehr auch die monologischen Stücke das Briefmäßige verleugnen, als ein Ganzes angesehen doch Briefe ebenso wie die Brieferzählungen.

Als eigentümliche Bildungen sind jene Aufzeichnungen anzusehen, die keine Beziehung auf den Empfänger enthalten. Sie stehen unter dem Datum vom: 19., 26. Julius, 21. August des I. Buches und 8. Februar, 21. August, 3. September, 19. Oktober, 27. Oktober und 27. Oktober abends, 30. Oktober, 3. November, 22. November,

---

[1]) Vgl. Teil V. Kap. 3.

26. November des II. Buches. Man könnte sie als Extreme monologischer Gestaltungen gelten lassen. Sieht man sie aber genauer an, so zeigt sich, daß sie nicht alle in gleichem Maße schlechthin als Monologe gelesen werden. Einige tragen ausgesprochenen Briefcharakter. Drei Momente scheinen diese briefmäßige Auffassung zu befördern. Einmal die allgemein wirksame Vorstellungsdisposition, dann ein bestimmtes Verhältnis des Schreibers zu dem Geschriebenen, schließlich das Vorkommen epischer Elemente.

Dies soll im Folgenden im einzeln erörtert werden.

Man braucht nur die als „Zettelchen“ oder „Blättchen“ bezeichneten Aufzeichnungen aus dem Herausgeberbericht[1]) gegen diese „Briefmonologe“ zu halten, um die Bedeutung der allgemeinen Vorstellungsdisposition zu erkennen. Diese Aufzeichnungen unterscheiden sich eigentlich in nichts von „den Briefen“ vom 19. Julius, 3. September II. Buches oder 27. Oktober abends. Würde man die Aufzeichnungen der Brieffolge in den Herausgeberbericht, die des Berichtes in die Brieffolge versetzen, so würden jene als Zettel, diese als „Briefe“ oder Brieffragmente gelesen werden. Eine solche Wirkung der Vorstellungsdisposition hat im übrigen nichts Erstaunliches. Ich finde sie wenigstens in der eigenen Erfahrung vielfach bestätigt. So erlebte ich, um einen extremen Fall zu erwähnen, manchmal bei dem Übergang von einer längeren Lektüre gebundener Rede zu ungebundener, daß ich die ersten Worte unwillkürlich in dem Rhythmus der eben gelesenen Verse aufzufassen suchte und erst aus der offenkundigen Unmöglichkeit den Prosarhythmus der Rede bei der Auffassung realisierte. Der Wirkung dieser allgemeinen Disposition unserer Vorstellungsbildung ist es im wesentlichen zuzuschreiben, daß selbst die extrem monologischen Bildungen noch einen unbestimmten Briefcharakter an sich tragen. Diese Tendenz wird nun aber besonders da wirken, wo noch ein anderes Moment der Gestaltung die briefmäßige Auffassung befördert.

Dahin gehört zunächst einmal das Verhältnis des Briefschreibers zu dem Inhalt des Geschriebenen.

Erinnern wir uns zunächst der Eigentümlichkeit der Mitteilung, die drei Momente der Briefform, Schreiber, Inhalt und Empfänger des Briefes auf das deutlichste geschieden in der Auffassung wirksam zu erhalten. Es besteht, wenn eine Aufzeichnung „Mitteilung“ ist, zwischen dem Briefschreiber und dem, was in dem Briefe gesagt

---

[1]) 2. A. S. 148.

ist, eine deutlich und unmittelbar herauszufühlende Scheidung. Sie ist, wenn von Vergangenem gesprochen wird, ohne weiteres gegeben und bleibt auch wirksam, wenn statt dessen Schilderung und Betrachtungen den Inhalt des Geschriebenen bilden. Die epische Grundstruktur der Gestaltung bezw. Auffassung ist hier lebendig, d. h. es bleibt das schreibende Ich immer als ein Selbständiges von dem Inhalt geschieden, dieser ist, wie man sagt, mehr oder weniger „objektiv“ d. h. von dem jetzt und hier gegebenen Fühlen und Wollen des Sprechenden unabhängig. Eine solche Beziehung kann der Schreibende nun auch seinem eigenen Erleben gegenüber gelten lassen, er behandelt sich und das Seine wie ein Fremdes, nicht zu ihm Gehöriges und man kann, will man Gedankenverlauf und Auffassungsform in solchem Falle kennzeichnen, in prägnantem Gebrauch unserer Redeweise sagen: der Schreiber „äußert“ nicht sein Erleben, aber er macht „darüber Mitteilung“, oder auch er tut beides, aber der Charakter der Mitteilung überwiegt, es ist aus der Wahl der Worte, dem Aufbau der Rede und aus ihrem Inhalt unmittelbar die Distanz herauszufühlen, die er „sich selbst“ und seinem Erleben gegenüber einhält. Und diese Distanz kann nun sehr verschiedene Grade haben, ja es ist das Auszeichnende der Ich-Erzählung als einer Weise epischer Gestaltung, hier die größte Mannigfaltigkeit und eine kontinuierliche Reihe von Übergängen ausprägen zu können zwischen der extremen Sachlichkeit des reinen Berichts und der spontanen Erlebnisäußerung des momentanen Ausrufs. Ein Monolog kann nun ebenso wie eine Ich-Erzählung zwischen dem Sprechenden und dem Gesprochenen verschiedene Distanz, verschiedene Grade der Abhängigkeit, des Sachinhalts, der Rede von dem Jetzt und Hier des Sprechenden wiedergeben. Nur überwiegt, weil das Grundprinzip seiner Bildung das dramatische ist, die Erlebnisäußerung, die sich nun freilich nicht bis zu der Augenblicklichkeit des Ausrufs zuzuspitzen braucht. Es kann der Monologisierende aus der Stimmung des Augenblicks heraus in Bild und Betrachtung, in Gleichnis und Grübelei, in plötzlicher Verdichtung seines Zustandes zu einem kurzen Ausruf sein jetzt und hier Erlebtes zum Ausdruck bringen, dann ist von Mitteilung und Beschreibung in alle dem wenig zu bemerken, alles hat nur Geltung als Gebärde, oder aber er kann — wie es sich gerade schickt — „Selbstbetrachtungen“ anstellen und neigt eher dazu, „über sich“ als „aus sich heraus“ zu monologisieren. Er beschreibt. Er entfernt sich von seinem Zustand, er „verwandelt“ — es ist in einem Wort wie

„Selbstbetrachtung“ unmittelbar ausgesprochen — den „Zustand“ in einen „Gegenstand“ seines Denkens, seiner Bewertung und Betrachtung, dann ist er selbst über ihn hinausgekommen und blickt auf ihn wie auf ein „von ihm“ Geschiedenes. Das denkende bewertende „Ich“, welches spricht, und jenes nunmehr objektivierte gegenständliche „Ich“ sind auseinander getreten wie in der Ich-Erzählung das Erzähler-Ich und das in der Erzählung handelnde und erleidende Ich. Diese Entwicklung liegt noch durchaus auf der Bahn monologischer Redegestaltung, aber sie enthält eben in dieser Scheidung des „redenden Ich“ und des „Zustands-Ich“ den Keim einer epischen Entwicklung und läßt, was hier für uns allein wichtig ist, die Annahme zu, daß ein dergestalt sich selbst betrachtender und analysierender Mensch eigentlich „sich mitteilen“ will. Damit wird, was uns eben als „Monolog“ d. h. als Alleingespräch galt, zu einem Brief.

Man mißverstehe uns nicht! Nicht als ob jede monologische Selbstbetrachtung nun auch ebenso gut und ebenso selbstverständlich als Brief gelten könnte — es gibt Monologe, die reine Selbstbetrachtung sind und nichts als Monologe. Aber sicherlich bietet, wenn einmal die Tendenz, Briefe zu lesen, lebendig ist, diese Gestaltung des Monologs zu einer briefmäßigen Auffassung eher Gelegenheit als jene, deren Geltung der reinen Äußerung, d. h. der Geste, der Interjektion gleichkommt, denn sie läßt in keiner Weise Raum für die Beziehung des Gesagten auf einen Dritten.

Überblicke ich die hier wesentlich in Betracht kommenden Aufzeichnungen, so finde ich bei der ästhetischen Aufnahme dieser Stücke gewisse Unterschiede ihrer monologischen Geltung. Eine Gruppe von ihnen fügt sich ohne weiteres einer briefmäßigen Auffassung, eine andere ist so selbständig, daß sogar im Zusammenhang der Briefe ihr monologischer Charakter durchbricht.

Untersucht man nun jene briefmäßigen Stücke, so findet man bei einigen eine Gestaltung, die dem hier angegebenen Prinzip entspricht, und man ist, glaube ich, berechtigt, dieser Bildung den briefmäßigen Charakter zuzuschreiben. Dies ist der Fall bei den Briefen vom 26. Julius I. Buches und 8. Februar, 21. August, 30. Oktober, 8. November und 21. November II. Buches.

Ich nehme den ersten Brief vom 26. Julius[1]) als Beispiel.

---

[1]) 2. A. S. 58.

Er beginnt mit einer Selbstbetrachtung,[1]) reiht dann einige Momente aus dem Verkehr Werthers mit Lotte aneinander[2]) und schließt in einem Gleichnis, das wieder auf den Schreiber Bezug hat. Der Anfang ist ziemlich unvermittelt, er kann als reiner Impuls gelten.[3]) Das Nachfolgende aus dem Verkehr Werthers mit Lotte könnte als die jetzt und hier erwachende Erinnerung des Briefschreibers gelten, wirkt aber hier als eine Art von Erläuterung und Beweis.[4]) Es ist nicht rein monologische Äußerung, die hier eben in Reminiszenzen bestünde, es ist vielmehr, als sollte der allgemeine Satz des Anfangs einem Dritten erläutert werden. Diese Beziehung auf einen Dritten ist nicht unabweisbar. Aber besteht einmal die Tendenz, Briefe zu lesen, so wird fast von selbst jede Möglichkeit zu einer Notwendigkeit ihrer Bildung. Zur Verdeutlichung der eigentümlichen Wirkung dieser Gestaltung sei auf die gegenteilige Anordnung in der Aufzeichnung vom 21. August I. Buches verwiesen. Sie hat, wenn überhaupt bei ihr von Briefcharakter die Rede sein kann, doch nur einen sehr geringen, und verdankt dies wie wir sehen werden gewissen epischen Elementen. Jedenfalls ist ihr Briefcharakter, mit dem der Aufzeichnung des 26. Juli verglichen, weit schwächer. Dies liegt an ihrer durchaus abweichenden Bildung: auch hier Bruchstücke Wertherschen Erlebens und eine allgemeine Betrachtung. Aber diese Erlebnisse erscheinen als jetzt und hier erwachte Erinnerungen. Es geht kein allgemeinerer Satz voraus, dem sie als Erläuterung unterzuordnen wären. Es ist, als ob Werthers Erinnerungen laut werden, ohne daß er es selber merkt. Erst die letzten Worte enthalten das allen Reminiszenzen gemeinsame Gefühlsmoment: „Und ich weine trostlos einer finstern Zukunft entgegen.“ Man setze dieses Stück an den Anfang und man wird dazu neigen, als eine Art von Erläuterung zu lesen, was eben noch als reine Reminiszenz galt. Der allgemein herrschenden Tendenz der Beziehung auf einen Briefempfänger wäre damit die Möglichkeit der Wirkung gegeben.

Die Bedeutung dieser Gestaltung offenbart besonders die Aufzeichnung vom 21. August II. Buches. Der erste Satz enthält in einem Gleichnis, dessen Kürze für die Impulsivität der Äußerung bezeichnend ist, den allgemeinen Obersatz. Er kann ebenso gut als

---

[1]) Z. 1 und 2.
[2]) Z. 2—18.
[3]) Z. 1 und 2.
[4]) Z. 2—18.

reine Äußerung, wie als Selbstbetrachtung gelten; das weitere aber gilt als eine Art von Ausführung und Erläuterung dieser Erkenntnis. Es gälte als Monolog, wenn die Vorstellungsbildung nach dieser Richtung tendierte. Hier scheint es mir ohne besondere Umstände als Brief gelesen zu werden.

Das gleiche Bildungsprinzip ist wirksam in dem Brief vom 21. November. Hier ist der erste Absatz stark monologisch. Doch liest sich das erste Stück[1]) wie ein erregter Ausruf. Das folgende[2]) kann als eine Art von Erläuterung und Ausführung dieses Anfangs zum Zwecke der Mitteilung gelten, wie denn der zweite Absatz des Briefes direkt Erzählung wird, um was anfangs gesagt wird, zu erläutern.

Vielleicht gehört auch die Aufzeichnung vom 30. Oktober II. Buches hierher. Liest man sie so, daß der erste Satz als der eigentliche Impuls gilt, das weitere als die dazu gegebene Erläuterung einer betrachtsameren Stimmung, dann hat er wie die eben besprochenen Aufzeichnungen briefmäßigen Charakter. Liest man das Ganze als die einheitliche Äußerung eines Impulses, dann wirkt es als ein Ausruf und die monologische Geltung ist stärker. Welche von beiden Auffassungen der ästhetisch Genießende bevorzugt, scheint mir hier eine rein persönliche Angelegenheit. Vielleicht auch, daß es bei ein und demselben Leser zu verschiedenen Zeiten verschieden ist. Es gibt übrigens, wie mir scheint, ein Mittel, beide Auffassungen unmittelbar zu unterscheiden. Die Besprechung der extrem-monologischen Formen wird Gelegenheit geben, das zu verdeutlichen. Wie sehr aber Selbstbetrachtungen an sich der briefmäßigen Auffassung entgegenkommen, zeigt der Brief vom 3. November II. Buches und — bis zu einem gewissen Grade auch der Brief vom 8. Februar. In beiden verrät die Gedankenfolge unmittelbar, daß jene ideale Scheidung zwischen dem Schreiber, dem Betrachter einerseits und dem Geschriebenen — fast Beschriebenen — dem Zustand andrerseits Geltung hat. Sie können kaum als Monologe in Anspruch genommen werden und würden, wenn in ihnen ein Hinweis auf den Empfänger gegeben wäre, zu den Briefen vom 10. Julius, 3. September I. Buches und 10. Oktober II. Buches zählen, die starke und reine Äußerungen sind, aber durch die Anrede des Empfängers unzweifelhaft als Briefe gelesen werden.

---

[1]) Z. 10—14.

[2]) Z. 15—19.

Neben dem Verhältnis des Schreibers zu der Aufzeichnung wirkt für eine Betonung des Briefcharakters das Enthaltensein „epischer Elemente“ in den Aufzeichnungen. Wird die Reminiszenz des Schreibers zu einem Verweilen an dem betreffenden sachlichen Inhalt, so wird aus ihr eine Schilderung und mit ihr verknüpft sich leicht und ungezwungen der Briefcharakter. Auch dieses Moment ist in dem Brief vom 26. Julius[1]) wirksam. Was hier als weitere Ausführung zu dem Obersatz gegeben wird, kann auch als Ansatz zu Erzählungen gelten und wird so für die Auffassung zur Mitteilung. Dies wird noch deutlicher in der Aufzeichnung vom 8. Februar.[2]) Auch die vom 21. August ersten Buches — sonst ein direktes Gegenstück zu dem Brief vom 26. Julius — zeigt in der Aneinanderreihung der Reminiszenzen einen Ansatz zu Schilderung und Erzählung. Es ist freilich hier der Briefcharakter schwach und wer ihn überhaupt leugnet und diese Aufzeichnung unter die reinen Monologe zählt, ist auch im Recht, wie es denn bei all diesen Gruppierungen nicht darauf ankommt, die Aufzeichnungen in verschiedenen Rubriken glatt unterzubringen, sondern etwaige Verschiedenheiten der Auffassung zu erklären. Vergleicht man also den Brief vom 21. August mit dem vom 26. Julius, so fällt einem die stärkere monologische Geltung auf und wir glauben dies dem Verhältnis des Schreibers zu dem Geschriebenen zur Last legen zu dürfen. Hält man aber die Aufzeichnung vom 21. August mit dem reinen Monolog vom 3. September oder 27. Oktober zusammen, so scheint ihr doch etwas Briefmäßiges anzuhaften und wollen wir dies erklären, so weisen wir auf die möglichen Ansätze von Erzählung und Schilderung hin, die sie bietet. Daß an sich diese Ansätze eine briefmäßige Auffassung begünstigen, wird ja nicht gut in Zweifel zu ziehen sein. Die Aufzeichnungen vom 5. September, 12. September, 21. November enthalten keine Beziehung auf den Empfänger, gelten aber wegen der in ihnen gegebenen Erzählung ohne weiteres als Brieferzählungen. In den oben angeführten Aufzeichnungen gelangen die epischen Elemente nicht bis zur Ausbildung erzählungsmäßiger Zusammenhänge, das Tatsächliche löst sich eher in Reminiszenzen auf und je mehr dies der Fall ist, um so eher wird bei dem Mangel sonstiger Hinweise auf einen Empfänger der Monologcharakter durchbrechen. Ihm wirkt dann nur die

---

[1]) W. A. S. 58.
[2]) W. A. S. 98.

allgemeine Disposition der Vorstellungsbildung entgegen. Welches da nun im Einzelfall das Resultat sein mag, das Mehr oder Minder monologischer Geltung einer Aufzeichnung ist Sache rein persönlicher Auffassung.

Als reine Monologe, die gegebenenfalls ihren ev. Briefwert nur dem Zusammenhang der Briefe überhaupt verdanken, müssen uns die Aufzeichnungen vom 19. Julius, vielleicht auch vom 21. August ersten Buches vom 3. September, 19. Oktober, 27. Oktober und 27. Oktober abends, vom 22. November und 26. November gelten und vielleicht auch vom 30. Oktober. Sie sind samt und sonders kurz und, je kürzer um so reiner natürlich der monologische Charakter; denn um so mehr kann die Aufzeichnung als Ausruf und Geste gelten. Immerhin aber bestehen auch hier noch Unterschiede. Wir bringen sie zur Sprache, weil sich die Verschiedenheit der Auffassung hier unmittelbar in einer Verschiedenheit der Reproduktion des Gelesenen erfassen läßt und damit ein Einblick in die Subtilität und Verfeinerung des Mechanismus von Gestaltung und Auffassung, von Text und Vortrag gewonnen wird.

Die Aufzeichnungen vom 19., 27. Oktober, 22. und 26. November zeigen, je nachdem sie gelesen werden, den Monolog-Charakter deutlicher oder weniger bestimmt. Man lese diese Stücke sinngemäß, aber ohne starke Pointierung dem Rhythmus der Wortreihe folgend und achte darauf, ob man jede der Aufzeichnungen als ein melodisches Ganze liest oder ob man an irgend einer Stelle sozusagen abbricht und von neuem beginnt.

Die Aufzeichnung vom 19. Oktober kann man beispielsweise so lesen, daß nach dem zweiten Ausrufezeichen[1] eine kleine Pause eintritt und — bei norddeutscher Sprachmelodie[2] — der neue Satz: „Ich denke oft . . .“ in einer tieferen Stimmlage einsetzt als der erste Satz. Desgleichen ist in der Aufzeichnung vom 27. Oktober eine solche Zerlegung der melodischen Einheit nach dem ersten Satz also S. 127 Z. 1 oder in der vom 22. November bei Zeile 7 oder in der vom 26. November Z. 12 möglich. Geschieht diese Zerlegung, so kann das zweite Stück als ein selbständigeres Glied

---

[1]) Z. 10.

[2]) Wie Sievers zuerst beobachtet hat, liegen die melodischen Akzente der gewöhnlichen norddeutschen und süddeutschen Sprechweise gerade entgegengesetzt, so daß die Stimme hier ansteigt, wo sie dort fällt und umgekehrt.

für sich wirken, als eine Art Bemerkung, die nicht mehr von dem gleichen Impuls getragen ist, wie der erste Satz, als neuer Einsatz eines Impulses. Besonders in der Aufzeichnung vom 22. November wird, weil es sich hier auch im Inhalt der Worte ausprägt, deutlich, daß der zweite Teil fast eine Betrachtung „über" und nicht mehr reiner Ausdruck des Zustandes ist. Es ist wenigstens ein von Schauspielern und von jedem im Vortrag etwas Geübten oft angewandtes Mittel, zwei Stücke von einander zu sondern und das zweite als Ausfluß eines neuen seelischen Impulses gelten zu lassen, daß man es in einer andern Stimmlage beginnt. Während beispielsweise ein alles überflutender Zorn von einem Schauspieler nicht wirksamer ausgedrückt werden kann, als durch eine ständig steigende Stimme, die Satz um Satz immer schneller, immer lauter und in immer höherer Tonlage spricht, so daß die Stimme treppenförmig ansteigt, wird die plötzliche Beruhigung durch ein Sinken der Stimme ausgedrückt. Man redet tiefer, leiser, langsamer.

Es ist, wie gesagt, nicht unabweisbar, diese Aufzeichnungen so zu lesen — ja es kann sehr wohl sein, daß jemand alle drei Aufzeichnungen als melodische Einheiten ohne Pause und ohne Umlegung der Stimme liest. Geschieht aber die Zerlegung, so scheint sie ein Symptom dafür, daß der zweite Teil nicht mehr als reine Exklamation erfaßt wird, sondern als Ansatz zu einer Selbstbetrachtung. Und soweit nun diese Aufzeichnungen so gelesen werden, bieten sie die Möglichkeit, eine Beziehung zu dem Empfänger zu knüpfen, denn auch hier bahnt sich nun die ideelle Scheidung an zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten. Der Impuls hat ausgewirkt, was nun folgt, kann — muß aber nicht — auch als Gegenstand des Denkens und Wertens gelten.

Eine solche Deutung scheinen die Aufzeichnungen vom 19. Julius, 3. September und vom 27. Oktober Abends auszuschließen. Sie sind reine Interjektion, Monologe extremster Bildung gleich den Aufzeichnungen des Herausgeberberichts. Sie sind, wie HEBBEL einmal sagt: „laute Atemzüge der Seele".[1])

Fünftes Kapitel.
Die lyrischen Briefe.

Die lyrischen Briefe sollen wie alle anderen Aufzeichnungen ihren Verfasser charakterisieren. Werthers Persönlichkeit spricht

[1]) HEBBEL, Tagebücher Band 4 Nr. 5907.

gerade in der lyrischen Äußerung stark und unmittelbar: Die Handlung im „Werther“ braucht einen solchen Charakter und dieser, um lebendig zu werden, braucht lyrische Stimmung d. h. auf poetische Gestaltung und Auffassungsformen angewandt, ein zeitweises Sichverlieren im reinen Zustand. So haben die lyrischen Briefe als solche für das Ganze der Persönlichkeit Werthers bestimmte Werte. Andrerseits aber entfaltet sich das spezifische lyrische Wesen dieser Briefe nur unter Verdrängung der Beziehung der Aufzeichnung zu dem bestimmten Menschen. Die Worte und Bilder, die Schilderungen und Betrachtungen sind lyrisch nur insoweit, als sie in sich selbst leben und erst diese ihre Eigenentfaltung kann jene charakterisierende Funktion übernehmen, die den lyrischen Briefen ebenso wie allen anderen zukommt. Man wird also bei der Analyse der wenigen in Betracht kommenden Stücke vor allem im Auge behalten, inwieweit eine selbständige lyrische Entfaltung Platz greift und wodurch jeweils dieses in gewissem Sinne in sich selbst ruhende und wirkende Ganze in die allgemeine dramatische Funktion übergeführt wird. Wir haben in der Untersuchung über die Anfänge der Vorstellungsbildung von dem Briefschreiber[1]) gelegentlich der Analyse des Briefes vom 10. Mai I. Buches dieses Problem gestreift und müssen dies nun an der Hand der vorliegenden Briefe vom 10. Mai, 18. August, 30. August, 12. Oktober weiter ausführen.

Ehe wir auf die einzelnen Briefe eingehen, sei ein Gemeinsames aller Briefe erwähnt. Sie haben mit Ausnahme des Briefes vom 12. Oktober, aber mit Einschluß des dem Herausgeberbericht angehörenden lyrischen Briefes vom 12. Dezember[2]) alle ein und dasselbe Thema: die Landschaft, in der Werther diese Zeit über lebt, das „liebe Thal“, wie er es einmal im Brief vom 10. Mai[3]) nennt. Dieses nun ist zunächst ein Charakteristikum Werthers: es ist bezeichnend, daß Werther so in der Landschaft lebt. Als solches interessiert es uns aber nicht in diesem Zusammenhang. Es hat noch eine andere aus der Eigentümlichkeit des Briefes als Darstellungsform resultierende Bedeutung, die späterhin im Zusammenhang gewürdigt, hier aber bereits kurz erwähnt werden soll.

Der Darstellungsform des Briefes fehlt einerseits die eigentümliche Realität der Bühne, andrerseits die interpretierende Nachhilfe

---

[1]) S. 138 f.
[2]) W. A. S. 151.
[3]) S. 8 Z. 3.

und Ergänzung des Erzählers, alles ist sozusagen auf eine Karte gesetzt: den Briefschreiber. Er muß sich in den Äußerungen nicht nur sich selbst geben, er muß sich selbst sein Milieu, seinen Hintergrund schaffen. Und nach der ganzen Anlage des Helden ist es nicht gleichgültig, in welcher Natur er lebt. Der Leser muß hiervon ein Bild bekommen, denn eine Natur wie Werther braucht den Hintergrund einer Landschaft und zwar einen bestimmten, so wie Moses den Berg Sinai, Johannes der Täufer die Wüste und Nietzsches Zarathustra das Hochgebirge. Was war natürlicher als den in Werther schlummernden Stimmungen diese Wendung zu der ihn umgebenden Natur zu geben? So begreift es sich, warum diese Briefe Naturlyrik geben und doch ihren innigen Zusammenhang zu der erlebenden Persönlichkeit zu wahren wissen. Ja man könnte hier noch weitergehend und vorgreifend andeuten, was in anderem Zusammenhang noch eingehender zur Sprache kommt: die lyrischen Briefe zeigen uns diese Natur in dem friedlich-traulichen Beieinander von Berg und Tal, Getier und Waldung, wie es die offene Gemütsart des Briefschreibers erst heiter empfängt,[1]) dann als ein fernes entweichendes Glück ersehnt,[2]) ja ihre örtliche Begrenzung überschwärmend[3]) fast mehr erträumt als wirklich erschaut. Dann mit zunehmender seelischer Verwicklung und Vereinsamung wird uns diese Natur bei Nacht gezeigt[4]) in der geheimnisvollen Einsamkeit des Mondlichtes, schließlich als Werther der Selbstvernichtung nahe ist, in der schaurigen Pracht einer Überschwemmung![5]) So wird die Landschaft in den verschiedenen Naturstimmungen zu einem großen Symbol der seelischen Entwicklung.

Zu den Briefen selbst ist nicht viel zu bemerken. Der Brief vom 18. August scheint uns in der lyrischen Entwicklung am weitesten fortgeschritten. Auf eine kurze allgemeine Betrachtung[6]) folgt zwar eine Selbstbetrachtung ausgesprochen dramatischen Ausdruckswertes,[7]) aber sie erweitert sich alsbald in der Schilderung der ihn umgebenden Natur zu einem großen bilderreichen und in weiter rhythmischer Spannung sich auslebenden lyrischen Stimmungsäußerung. Man

---

[1]) Brief vom 10. Mai.
[2]) Brief vom 18. August.
[3]) Brief vom 18. August S. 74 Z. 18ff., S. 75 Z. 1ff..
[4]) Brief vom 30. August S. 80.
[5]) Brief vom 12. Dezember S. 151.
[6]) S. 73 Z. 14—16.
[7]) Z. 17—22.

bemerke nur die in wundervoller Steigerung sich wiederholenden Sätze mit „Wenn“, bis erst auf S. 74 Z. 14 der persönliche Nachsatz: „wie faßte ich das alles in mein warmes Herz....“ folgt, um alsbald wieder zur Naturschilderung zurückzukehren,[1]) dann wieder in kurzen Ausrufen eine Selbstbetrachtung einzuflechten und dann abermals den Kreis seiner Stimmungsäußerung zu erweitern. Hier liegt meines Erachtens der Höhepunkt der lyrischen Entfaltung. Nun wird dies zu einem Erlebnis, zu einem Glück entschwundener Tage[2]) und eine halb als Ausruf, halb als Anrede wirkende Apostrophierung des Briefempfängers[3]) leitet die ganze Fülle des lyrischen Erlebens in die Bahnen brieflicher Betrachtung und gibt ihr so ihren dramatischen Wert. Bemerkenswert aber ist für die Gewalt des angeregten lyrischen Vorstellungsverlaufs, daß die Wendung des Gedankengangs an den Empfänger des Briefes[4]) — für mich wenigstens — keine unmittelbare Prägnanz besitzt. Sie trägt einen allgemein rhetorischen Charakter, nicht den spezifischen der Briefanrede. Und ist nicht das Übergehen des „Du“ in ein allgemeineres „Ihr“, wie es S. 76 Z. 7f. zeigt, in dieser Hinsicht bezeichnend? So wird die lyrische Entwicklung, die Mittelpartie, von einer das erlebende „Ich“ des Briefschreibers äußernden Partie umrahmt. Daß diese nur in einer kurzen Einführung[5]) besteht, dagegen in einer weiter ausgedehnten Schlußpartie,[6]) ist einleuchtend: wäre zu Beginn des Briefes durch stärkere dramatische Werte die Beziehung aller Aufzeichnungen auf den Briefschreiber in den Vordergrund gerückt worden, so hätten sich schwerlich die lyrischen Elemente so frei und bedeutend entfalten können. Die Bilderpracht und die melodischen Werte wären nicht so zur Geltung gekommen, als es nun geschieht.

Dies zeigt der Vergleich dieses Briefes mit dem vom 10. Mai. Auch hier eingangs eine Selbstbetrachtung,[7]) aber sie ist weiter ausgedehnt und trägt Mitteilungscharakter. Es ist ein „Erzählen von sich“. Auch enthält sie eine Anrede des Empfängers.[8]) Dann erst

[1]) Z. 18—28.
[2]) S. 75 Z. 5—14.
[3]) S. 75 Z. 14.
[4]) S. 75 Z. 23 und 28, S. 76 Z. 1.
[5]) S. 73 Z. 14—22.
[6]) S. 75 Z. 14 bis S. 76 Z. 15.
[7]) S. 7 Z. 20, S. 8 Z. 3.
[8]) S. 7 Z. 26.

beginnt die lyrische Entwicklung, in ihrem Verlauf der des Briefes vom 18. August nicht unähnlich. Auch hier die Stimmung in eine Reihe von Bildern aus der Natur gefaßt und durch die Folge der hypothetischen Vordersätze in prächtig ansteigender Bewegung zusammengeschlossen. Auch hier eine Anrede des Empfängers, die auch als Ausruf gelten kann,[1]) gegen Schluß die stärkere Betonung des Erlebnisses, bis schließlich die letzte Zeile die dramatische Funktion deutlich und scharf pointiert. Will man die Gestaltung dieser beiden Briefe in ihrer lyrischen Eigentümlichkeit voll bewerten, so braucht man sie nur mit der Schilderung der Landschaft im Brief vom 21. Junius[2]) zu vergleichen. Hier wird Berg, Tal und und Wald als Ziel seiner Sehnsucht zum Erlebnis, aber es bleibt durchaus in der Sphäre dieses persönlichen Ausdrucks.

In dem Brief vom 30. August ist die rein dramatische Erlebnisäußerung des Briefes so überwiegend,[3]) daß die gegen Schluß[4]) einsetzende lyrische Entwicklung entfernt nicht jene Höhe erreichen kann, wie in den Briefen vom 10. Mai und 18. August. Auch hier ist übrigens die gleiche Gestaltung: Ausdehnung der hypothetischen Vordersätze mit den Stimmungsbildern aus der Natur, dann im Nachsatz sein persönliches Verhältnis.

Dies ist bis zum Extrem ausgebildet in dem Brief vom 12. Oktober. Er handelt nicht von der Landschaft. Er spricht von Ossian. Die Gestaltung ist in den Grundzügen die gleiche wie in den Briefen vom 10. Mai, 18. August: ein persönlicher Anfang, eine Mitteilung,[5]) dann in freiester Entwicklung Bilder aus dem Ossian;[6]) schließlich mit einem Ausruf: O Freund! die persönliche Beziehung dieser lyrisch ausgestalteten Welt zu ihm, dem Schreibenden.

In der Brieffolge finden sich natürlich auch sonst noch kleine lyrische Stücke, doch zeigen sie nur geringe Ansätze eigener Entwicklung und sind in Äußerung, Schilderung und Betrachtung verwoben. So beispielsweise im Brief vom 3. November[7]) und im Brief vom 15. November.[8])

---

[1]) S. 8 Z. 16, 23.
[2]) S. 38 Z. 25, S. 39 Z. 6.
[3]) S. 79 Z. 6, S. 80 Z. 5.
[4]) S. 80 Z. 6—12.
[5]) S. 124 Z. 1 und 2.
[6]) S. 124 Z. 3—125, 3.
[7]) S. 128 Z. 18—28.
[8]) S. 130 Z. 25 f.

Selbständiger ist das lyrische Stück in dem Brief vom 12. Dezember des Herausgeberberichts.[1]) Es knüpft wieder an die Landschaft an. Es schildert die „nächtliche Szene dieser menschenfeindlichen Jahreszeit“ und, bezeichnend für die vom Erlebenden vollzogene lyrische Verselbständigung der Stimmung, wird die Schilderung mit der allgemeinen Wendung: „ein fürchterliches Schauspiel ....“ eingeführt.[2]) Auch hier wird Bild an Bild und dann erst die persönliche Beziehung[3]) gegeben, nachdem sie bereits der Anfang ausführlicher als in den Briefen vom 10. Mai und 18. August betont hatte. Indessen verharrt hier das Ganze mehr in der Sphäre leidenschaftlicher Erzählung als daß es sich, wie in den oben besprochenen Briefen, lyrisch entfalte.

Welcher Formwert den lyrischen Elementen des Werthers in ihrer Gesamtheit für Aufbau und Gliederung des Ganzen zukommt, wird in weiterer Ausführung der einleitend gegebenen Andeutungen im folgendem zur Sprache kommen.

Sechstes Kapitel.

Die dramatische Grundstruktur des „Werther“.

Welche Bedeutung für die Analyse des geschaffenen Kunstwerks eine Orientierung der gebotenen Zusammenhänge an der zu betätigenden Auffassung hat, zeigt eine Betrachtung der Handlung und Komposition des Werther in Beziehung zur Briefform und der ihr gemäßen Auffassung. Die hier vorliegenden Probleme der Darstellung wurden in ihren Grundzügen bereits entwickelt.[4]) Wird der Werther, wie dies beispielsweise in der im übrigen vortrefflichen Untersuchung von Riemann über „Goethes Romantechnik“ geschieht, mit dem „Wilhelm Meister“, den „Wahlverwandtschaften“ und Goethes übriger epischer Produktion zusammengestellt und untersucht, so läßt sich wohl festsetzen und klarlegen, daß der Werther „von allen Romanen Goethes“ die „einfachste Gliederung“ habe, daß er in „drei Teile zerfalle“, daß „der erste bis zur

---

[1]) S. 226.
[2]) S. 151.
[3]) S. 151 Z. 5f.
[4]) S. 151 Z. 14f.

Ankunft Alberts reiche und die Entwicklung der Liebe Werthers zu Lotte umfasse", der zweite „Werthers Abschied gebe, seine Flucht ins tätige Leben und seine Rückkehr", der letzte, „in der Ossian in Werthers Herzen den Homer verdrängt habe", „das allmähliche Reifen des Entschlusses durch Selbstmord zu enden", es läßt sich auch behaupten, daß Alberts Ankunft und Werthers Rückkehr wichtigere „Wendepunkte" darstellen, als sein Abschied im Brief vom 10. September, und es läßt sich schließlich zwischen „idyllischen" und „tragischen" Episoden scheiden — aber was ist hier mit dieser Erkenntnis gewonnen, wenn die Grundtatsache nicht erkannt ist, daß der „Werther" kein Roman ist, weil er keine Erzählung ist, auch kein Ich-Roman, weil, obgleich Werther allein zu uns spricht, er als der „Erleber", nicht als der „Erzähler" seiner Geschichte zu gelten hat. Man nennt den „Werther" einen Briefroman. Aber dies ist eine am Äußersten haftende Charakteristik, bestenfalls eine Etikette, unfähig, den Bau dieses künstlerischen Organismus zu erfassen. Und doch sollte dieser, will man über die künstlerische Eigenart eines Dichters handeln, in seinen Grundzügen wohl erkannt sein!

Es ist also richtig: der „Werther" hat eine sehr einfache Handlung, eine sehr übersichtliche Gliederung. Es ist aber falsch, diese mit dem komplizierten Gefüge des „Wilhelm Meister" oder der Wahlverwandtschaften" zu vergleichen, als handle es sich um verschiedene Variationen des einen Typus, nämlich der Handlung eines Romans. Die Einfachheit und Übersichtlichkeit des „Werther" ist eine spezifisch andere, als die einer Romanhandlung. Man wird sie nur aus der besonderen Eigentümlichkeit seiner Darstellungsform verstehen.

Da intime Briefe nicht Ich-Erzählungen sind im epischen Sinn dieses Wortes, sondern Äußerung von Erlebnissen, so muß die Handlung des Werther im wesentlichen durch das Erleben des Briefschreibers hindurchgehen. Ihre Entwicklungen werden zu Wandlungen seines Erlebens. Gewiß enthält dieses einen rein sachlichen Kern, der sich auch als reine „Begebenheit" gestalten ließe. Dann wäre die Briefform, würde sie beibehalten, ein zufälliges, durchaus unsachliches und im Grunde entbehrliches Gewand eines Ich-Romans, nicht aber die Darstellungsform eines in dieser Ich-Erzählung gegebenen spezifischen Gehaltes. Die Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts kennt eine Unzahl solcher „Briefromane" aus England, Frankreich und Deutschland — Werke, über

deren literarische Eigenwerte durch diese Charakteristik weiter nichts entschieden sein soll, die nur als Formen der Darstellung trotz der äußeren (formalen) Ähnlichkeit nichts gemein haben mit Goethes „Werther". Denn von einer solchen, rein ornamentalen Verwendung der Briefform kann hier keine Rede sein: alles drängt dazu, in den Aufzeichnungen wirkliche Briefe zu sehen. Demnach kann die Handlung des Werther nicht episch gesehen sein, sondern so, wie es ist, wenn die gebotenen Redezusammenhänge in erster Linie als Äußerungen eines bestimmten Individuums erfaßt werden — also dramatisch.

Wie mannigfaltig der Kranz von Ereignissen, Begebenheiten und Episoden geflochten sein mag, der uns geboten wird: alles weist uns in die gleiche Richtung und gilt zunächst als Bereicherung und Erweiterung von Werthers Innenleben. In der Tat sind denn auch die eingeflochtenen Episoden voll geheimer Beziehungen zu Werther. Das in ihnen behandelte Menschenschicksal nimmt schließlich die gleiche traurige Wendung wie Werthers eigenes Erleben und so laufen die im ersten Buch verschiedentlich angesponnenen Fäden schließlich in den einen Punkt der tragischen Erfüllung zusammen. In allen wirkt — und dies ist der diametrale Gegensatz zu aller epischen Breite und Betrachtsamkeit der Episoden eines Romans — eine geheime zentripetale Kraft nicht anders, als sie jede Tragödie durchbebt.

Wo aber für den Fortschritt der Handlung ein Ereignis in die Verflechtungen von Werthers Erlebnissen eingreift, da wird dies genau wie bei einem Drama vor allem in der Beziehung zu seinem Erleben realisiert. Es ist sehr bezeichnend, wie die beiden Momente, die als das Eingreifen des äußeren Lebens gelten können, mit äußerster Prägnanz gerade in der Wirkung auf den Briefschreiber eingeführt werden: Alberts Rückkehr und die Kränkung bei dem Gesandten. Dort heißt es: „Albert ist angekommen und ich werde gehen" und hier: „Ich habe einen Verdruß gehabt, der mich von hier wegtreiben wird". Die Handlung wird wie mit einem Ruck vorwärts geschoben. So wird auch häufig in einem Drama eine wichtige Wendung der der Handlung durch Botenbericht als Ereignis kurz pointiert, um dann, was als Erlebnis des Helden für das dramatische Gefüge des Ganzen vor allem in Betracht kommt, gesondert und ausführlich zu entwickeln. Auch im Werther findet sich keine Vorbereitung der Ankunft Alberts: eines Tages ist er da, nun wirkt er, d. h. nun ist er ein Faktor im Erleben des Briefschreibers.

Diese zentrale Anordnung des Stoffes — das Charakteristikum dramatischer Gestaltung — schafft jenes Verhältnis zwischen Charakter und Handlung, welches seinem innersten Wesen nach unepisch ist: die Handlung erscheint nur als Manifestation des Charaktars, von ihm empfängt sie Gestalt und Licht und Schatten. Das „eigentlich Gegebene" ist nicht die Handlung, sondern der Charakter. Aus diesem verborgenen Quell strömt jene hervor, bald in mildem Flusse, bald in eiligen Wirbeln, wie es der Quell eben spendet, nicht aber nach einer dem Epischen so wesentlichen Eigengesetzlichkeit stetigen Fließens.

Und auch Werthers Charakter ist durchaus dramatisch gesehen. Der Roman führt seinen Helden durch viele Lebensjahre, das Drama durch eine Leidenschaft. Was vorher war, interessiert nicht, es sei denn, daß es für die Leidenschaft noch eine Gegenwart besitze. So beziehungslos, wie Werther, ist keine Romanfigur, aber mehr oder weniger jeder dramatische Held. Das Milieu des Romanhelden ist ein nach Zeit und Ort Bestimmtes, man erfährt von seiner Vergangenheit, von seiner täglichen Umgebung, der dramatische Held interessiert sozusagen als individuelle Inkarnation einer Leidenschaft, er ist, wie GOETHE an SCHILLER schreibt[1]) der „nach innen geführte Mensch". Das Milieu wirkt in gleicher Richtung, es ist der Resonanzboden seiner Leidenschaft. Wie sehr die Landschaftsschilderung im Werther diese Funktion erfüllt, hat die Analyse der lyrischen Briefe erwiesen.[2]) Wie sehr Werther als der jetzt und hier Erlebende in Betracht kommt, zeigt sich nirgends besser, als da, wo etwas von seiner Vergangenheit berichtet wird. Der Anfang mit seiner Reminiszenz an das Verhältnis zu Leonore und ihrer Schwester hat keinerlei biographischen Wert: es liest sich, wie RIEMANN gut bemerkt, als „ein leises Präludium" seiner Leidenschaft zu Lotte. Und ebenso fehlt dem Brief des 9. Mai, wo Werther die Rückkehr in seinen Geburtsort schildert, eigentlich biographische Bedeutung. Es ist, wie die Einzelanalyse des Briefes nachweist, ein Erwachen von Reminiszenzen, nicht ein Schildern von Vergangenem. Man versuche, sich eine Erzählung auszudenken mit dem dürftigen biographischen Detail des Werther und man merkt alsbald, wie klapperdürr und frierend eine Gestalt dastehen würde,

---

[1]) Brief vom 23. Dezember Beilage.

[2]) Siehe S. 193f.

welcher durch das Erzähltsein die Gunst und Fülle des Augenblicks genommen würde, die ein jetzt und hier geäußertes Erlebnis auf alle Fälle besitzt.

So ist Werther in der Anlage eine durchaus dramatische Figur und wenn auch sein Ende erzählt ist, so zeigt doch die Analyse des Herausgeberberichts zur Genüge, daß auch hier nach Möglichkeit eine dramatische Vorstellungsbildung gefördert wird.[1] Es trifft zu, was O. Ludwig über die Gestalten Shakespeares so fein bemerkt: „der Charakter macht allemal die Möglichkeit der Leidenschaft, dann aber macht die Leidenschaft den Charakter . . .".[2]

Und wie Handlung und Charakter in ihrer Grundstruktur dramatisch sind, so ist es auch ihr Aufbau. Mag man mit Riemann auch der Meinung sein, daß Alberts Ankunft und Werthers Rückkehr als die Hauptwendepunkte der Handlung zu betrachten sind — die Teilung des Ganzen in zwei Bücher und die Verlegung dieses Einschnitts nach der Abschiedsszene in Lottes Garten trägt nicht bloß, wie Riemann zu meinen scheint, den äußeren Umfangsverhältnissen Rechnung, sondern gründet in der dramatischen Grundstruktur des Aufbaus. Es läßt sich der Aufbau des „Werther" ohne Künstelei als ein Trauerspiel in fünf „Akten" beschreiben, man muß nur sein Augenmerk auf das richten, was wirklich die Handlung im Werther ist, auf die Entwicklung einer Leidenschaft. Das Ganze gliedert sich folgendermaßen; ich spreche von „Akten", um die Analogie mit dem Drama schärfer herauszuheben:

Der erste Akt enthält die Exposition. Wir werden mit dem Helden und seiner inneren Welt bekannt und erfahren das Nötige über seine Umgebung und seine Lebensbedingungen: Briefe vom 4. Mai 1771 bis 16. Junius.

Der zweite Akt gibt sein erstes Zusammentreffen mit Lotte und zeigt das sichere unbekümmerte Wachsen einer Liebe zu ihr. Er enthält gegen Ende den ersten reinen Briefmonolog[3] und gleichsam als Abschluß und Betätigung einen kleinen Brief an Lotte: Briefe vom 16. Junius bis 26. Julius.

Der dritte Akt setzt kräftig und entschieden ein mit der Meldung von Alberts Ankunft. Dieser erste Satz gibt das Leitmotiv

---

[1]) Vgl. S. 223.
[2]) Shakespeare-Studien Werke (VI, S. 23 Leipzig, Max Hesse).
[3]) Brief vom 19. Julius.

des ganzen folgenden Teils. Wird Werther gehen, wird er bleiben? Seine Leidenschaft ist hier noch durchaus lebenbejahend, sie trägt den Helden empor und hebt ihn zu der Höhe der Abschiedszene: Briefe vom 26. Julius bis 10. September.

Soweit haben wir eine unaufhaltsame Steigerung seines Erlebens. Wir wissen nun: entweder kehrt Werther nicht mehr zurück, er überwindet und die Dichtung ist aus, oder er kehrt zurück und es beginnt die Tragödie. So feiert die Leidenschaft als lebenbejahende Kraft hier ihr schönstes Fest. Die Höhe ist erklommen, es folgt der Absturz.

Der vierte Akt behandelt Werthers Erlebnisse bei dem Gesandten. Er hat im wesentlichen retardierende Funktion. Es ist der letzte Rettungsversuch. Er mißlingt: Briefe vom 20. Oktober 1771 bis 16. Junius.

Es beginnt der fünfte Akt. Das Unheil sucht seine Bahn. Will man hier scheiden, so enthalten die Briefe vom 18. Junius bis 6. Dezember die Vorbereitung, der Herausgeberbericht die Katastrophe.

Ergibt sich diese Gliederung nicht ganz natürlich? Und vergewaltigt ihre grandiose Einfachheit irgend ein Detail? Die Teilung in zwei Bücher trägt ersichtlich nur diesem dramatischen Aufbau Rechnung. Sie geschieht da, wo — um Ausdrücke aus der Technik des Dramas zu verwenden — der ansteigende Ast der Handlung seine höchste Höhe erreicht und der absteigende einzusetzen hat.

Der dramatische Grundcharakter dieser Dichtung ist nunmehr, denke ich, nachgewiesen. Die Einzelgestaltung der Briefe ist nur bei Voraussetzung dieser dramatischen Grundtendenz zu verstehen. Ein Ähnliches gilt von der eigentümlichen Ausbildung des Herausgeberberichts. Die Anlage der Handlung, der Charaktere und ihrer gegenseitigen Beziehungen, die Geltung der Episoden und die Gliederung des Ganzen reden gleichfalls deutlich der Annahme dieser dramatischen Grundstruktur das Wort. Und sprechen nicht im übrigen die Zeugnisse des Dichters über die Art seiner Produktion?

Siebentes Kapitel.

Durch die Briefform bedingte Eigentümlichkeiten der dramatischen Grundstruktur.

Die mangelnde Realität der Bühne.

Indessen ist der Werther doch kein Drama mit Szenenfolge, mit dem Dialog verschiedener Personen, mit der Ausgestaltung der Reden und Vorgänge für die Aufführung auf der Bühne. Er ist eine Sammlung von Briefen mit einem ergänzenden Bericht. Gewisse Besonderheiten dieses künstlerischen Organismus sind daher aus dem Konflikt dieser dramatischen Grundanlage und der Wesensart des Briefes zu verstehen. Dieser Darstellungsform fehlt die dramatische Realität und die dramatische Kontinuität szenischer Aufführung. Der Dichter muß sowohl auf die Hilfe einer körperhaften Darstellung der Vorgänge als auch auf jenes von selbst sich bildende Ineinander verzichten, das die Szenenfolge an sich für das Gesamtgefüge leistet. Dies muß er irgendwie zu ersetzen suchen, denn die dramatische Einfühlung, da sie immer auf eine bestimmte Persönlichkeit hinarbeitet, fordert einigermaßen deren Greifbarkeit, fordert sozusagen die Dreidimensionalität der „wirklichen" Welt und sie muß auch irgendwie einen Ersatz für jene Einheit finden, welche ihr bei einem Drama durch Bühne und Szenenverkettung geboten wird und die die epische und die lyrische Einfühlung in ihrer Weise besitzen: der Roman durch den Erzähler, das lyrische Gedicht durch die besondere Geltung von Rhythmus und Melodie.

Der Mangel jener spezifisch dramatischen Realität der Bühne und eines Dialogs, der das Seelenleben der Sprecher reicher und voller zu entfalten versteht, als eine Sammlung noch so persönlicher Briefe, macht sich vor allem für den Helden unserer „Tragödie in Briefen" geltend. Soll eine Leidenschaft in der Gewalt ihrer Tragik mitgelebt werden, so muß sie ein starkes, der höchsten Anspannung bedürftiges Mitgefühl für den tragischen Helden auslösen. Dies gilt sicherlich auch für den ästhetischen Genuß des „Werther" und es ist sattsam bekannt, daß der Werther bei seinem Erscheinen diese akute Teilnahme erregte und auch jetzt noch, wie kaum eine andere Dichtung Goethes in ihrer ästhetischen Wirkung auf der Herrschaft dieses starken Sympathiegefühls beruht. Wer den Werther in der ausgeglichenen Stimmung lesen wollte, wie etwa den „Wilhelm Meister" oder „Hermann und Dorothea" würde gar bald

merken, daß dies eine falsche psychische Einstellung ist. Wie wird nun diese Nähe und Unmittelbarkeit, welche das Kennzeichen dramatisch gerichteter Einfühlung ist, festgehalten, wo doch so wesentliche Momente dramatischer Darstellung wie der Dialog und und die Bühne fehlen? Oder, um es von einer andern Seite zu formulieren: wie wird etwas von dem ersetzt, was bei epischer Gestaltung der Erzähler leistet, wenn er interpretiert und beleuchtet, verschweigt und erläutert, während doch Werther sozusagen darauf angewiesen ist, selbst seine Sache vorzutragen, ohne Erzähler, ohne Mitspieler und Umgebung?

Wer daraufhin den „Werther" untersucht, wird die Entdeckung machen, daß der naive Genießer dem seelischen Mittelpunkt des „Werther", dem Pathos der großen allbelebenden, allzerstörenden Leidenschaft des Helden auf Umwegen, deren er sich nicht bewußt zu werden braucht, immer näher rückt.

Hier ist zunächst einmal von Bedeutung die Rolle des Herausgebers. Sie soll jene mangelnde Bühnenrealität, soweit es in ihrer Macht steht, ersetzen. Die Analyse des Herausgeberberichts[1]) wird zeigen, wie sehr darauf Wert gelegt wird, die Erzählung in ihren Details zu legitimieren — eine Forderung, die an einen Erzähler eben nur dann gestellt ist, wenn er dem Leser und Zuhörer zumutet, an die „Wirklichkeit" des Geschehenen zu glauben. Dabei ist es nicht auf eine grobe Wirklichkeitstäuschung abgesehen, sondern auf eine besondere Färbung der hier wie überall in der Kunst geltenden ästhetischen Realität.

Die gleiche Funktion erfüllen die Anmerkungen des Herausgebers zu den Briefen und sein kurzes Vorwort. Anmerkungen pflegen ja beim Leser nicht gerade angenehm empfunden zu werden und daß wir beispielsweise „von Lavatern eine treffliche Predigt" über die üble Laune „unter denen über das Buch Jonas" besitzen, mag ja ganz wertvoll sein, gehört aber eigentlich nicht hierher. Diesen Anmerkungen erwächst nun im Zusammenhang der Wirkungsfaktoren eine besondere Funktion: sie verschaffen den Aufzeichnungen die eigene Geltung als Dokumente, als gesammelte Briefe und damit jene besondere Realität, die ihnen aus ihrer Unbestreitbarkeit und die an den freien Phantasien eines Ich-Romans an sich nicht haftet. Diesen eigentümlichen Wirkungsakzent

[1]) S. 223.

immer wieder zu betonen, sind die inhaltlich zumeist gleichgültigen Anmerkungen sehr nützlich. Es wird dergestalt ein spezifisch dramatisches Element der Auffassung im Leser erzeugt. Darunter verstehen wir, wie gesagt, nicht eine Täuschung, welche die Bühne mit der Wirklichkeit verwechselt, wir meinen vielmehr jene eigentümliche Determination, jene Straffheit und Anspannung, welche die dramatische Einfühlung sowohl von der Freiheit der epischen als auch von der Intensität der lyrischen unterscheidet. Es ist jener Zustand, den Goethe in seiner Sprache so ausdrückt: „Der zuschauende Hörer muß von Rechts wegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht, man darf keine Ansprüche an sie machen, und" — dies ist die erschöpfende Charakteristik des Herausgeberberichts in seiner Mischung von Erzählung und Vorführung — „selbst was erzählt wird, muß gleichsam darstellend vor die Augen gebracht werden".[1])

Dieser merkwürdige Wirklichkeitsakzent verpflichtet natürlich unser Mitgefühl, das hier wie auch sonst auf einer besonderen Prägnanz und Bestimmtheit des Mitlebens beruht, zu einer eigenen Art von restloser Anteilnahme, wie sie nur die reine Tragödie, nicht aber das reine Epos kennt. In der gleichen Richtung arbeiten auch andere Momente.

Die Seelen- und Schicksalsgemeinschaft der in einigen Episoden auftretenden Personen mit dem Helden unserer Dichtung entwickelt nach dieser Richtung einen eigenen darstellerischen Wert. Wir haben bei der Analyse des Briefes vom 12. August bereits darauf hingewiesen und brauchen das dort Gesagte nur auf einige andere Episoden zu übertragen. Aus der Art, wie dort die Geschichte von dem verliebten, mit Selbstmord endenden Mädchen erzählt wird, oder wie die Geschichte von dem Bauernburschen und seiner unglücklichen Liebe zu der Witwe sich mit Werthers Erleben verflicht, wie sie ihn zuerst rein als Menschentum interessiert[2]) um dann, wo es gilt, Werthers Entschluß zum Selbstmord in jeder Weise zu einer Sache intensivsten Miterlebens zu machen, in die denkbar größte psychische Nähe seines eigenen Leidens zu rücken[3]),

---

[1]) Goethe an Schiller Brief 392, 28. September 1797, Beilage.
[2]) Brief vom 30. Mai.
[3]) S. 115 Z. 17—20, S. 116 Z. 3 u. 4, S. 117 Z. 25—29, S. 119 Z. 2—6.

oder schließlich aus der dem Schluß der Brieffolge eingefügten Begegnung mit dem in Lotte verliebten Schreiber, wo er vor dem Zerrbild seines eigenen Zustandes wie von einem Blitz getroffen wird, — aus alledem geht zur Genüge hervor, daß diesen Episoden für den Aufbau des Ganzen d. h. für die bei der Aufnahme des Kunstwerks zu betätigende Auffassungsform neben dem ihnen zukommenden Eigenwerte als Episoden noch der besondere architektonische Wert der Erweckung jenes rein persönlich determinierten merkwürdig zielsicheren Mitgefühls erwächst. Ein Erzähler konnte vieles von dem auf seine Weise d. h. beurteilend, schildernd beibringen, ein Drama gibt in der Wechselrede, in der Mimik der sinnlichen Darstellung und in dem Reden der anderen über den Helden genügend Gelegenheit zur Motivierung und Belebung — eine Dichtung in Briefen muß Umwege suchen, um ihren Leser dem gleichen Ziele entgegenzuführen.

In gleicher Absicht verbinden sich die Worte, die der Herausgeber der Brieffolge vorausschickt und einige in den Briefen enthaltene dunkle Vorausdeutungen des tragischen Endes. Solche Symbolik findet sich auch bisweilen im Drama, sie ist aber in keiner Weise eine Notwendigkeit. Es entwickelt das Miterleben der Bühnenbilder im Zuschauer von selbst jene gewisse Zielstrebigkeit, die wir als ein unmittelbar aufweisbares Symptom spezifisch dramatischen Miterlebens in Anspruch nahmen. Eine das Ende vorausdeutende Symbolik kann nur als Verstärkung der an sich lebendigen Tendenz gelten. Die Briefform gibt aus sich selbst dem Vorstellungsleben des Lesers noch nicht diese erwünschte Determination. Es wird daher mit gutem Grund die im Werther aufzeigbare Symbolik als das Ergebnis der Verbindung von Briefform und dramatischer Grundstruktur zu verstehen sein. Der Formwert dieser Symbolik ist natürlich beim ersten, zweiten und dritten Lesen einer Dichtung nicht der gleiche. Wie es denn überhaupt eine eigene Sache ist um das wiederholte Lesen und seine Bedeutung für die Auffassung einer Dichtung, für die Einzel- und die Gesamtgeltung ihrer wirkenden Faktoren. Wer eine Dichtung kennt und nun gar erst, wer auf derlei Dinge achtet, wird eine Fülle geheimer Beziehungen zwischen ihren Einzelheiten herausspüren. So ist es hier mit dem Nachweis symbolischer Vorausdeutungen. Sind sie alle als wirksame Faktoren anzusehen? Oder kann hier des Guten zu viel geschehen? Hier mag einem jeden die eigene Erfahrung zur Entscheidung verhelfen. Jedenfalls stecken, nachdem einmal in dem

Vorwort des Herausgebers auf die Geschichte des „armen Werther" hingewiesen ist, in dem Brief vom 12. August, wo dem Gespräch mit Albert die Szene mit den Pistolen vorangeht, derartig symbolische Werte. Das darauffolgende Gespräch hat hier so persönliche Beziehungen zu Werther,[1]) daß diese symbolische Geltung selbst für die erste Aufnahme des Werther wohl außer Zweifel steht. Anders mit anderen Stellen. Wird die Vorausdeutung S. 16 Z. 4—6 und S. 55 Z. 6 und 7 bei erstem Lesen verstanden, oder — denn es handelt sich nicht um ein „Verstehen" — wird sie unmittelbar lebendig? Und wenn dies auch wohl noch zu bejahen wäre, es gibt Stellen, die sicher erst bei öfterem Lesen, oder sagen wir gleich: „Erleben" unserer Dichtung ihre symbolische Bedeutung enthüllen. Welch geheimnisvoller Sinn liegt in der Schilderung des gemeinsamen Spaziergangs Alberts und Werthers, wie jener Meinungen vorbringt und Vergangenes berichtet, Werther aber „so neben ihm" hingeht, Blumen pflückt, sie sorgfältig in einen Strauß zusammenfügt und — in den vorüberfließenden Strom wirft, zusehend „wie sie leise hinunterwallen"? Aber wem spricht die leise Musik dieses Bildes bei erstem Lesen seine symbolische Sprache?

Ähnlich werden auch Urteile Werthers über fremdes Schicksal und Erleben mehr oder minder eindeutig auf ihn selbst zurückbezogen. Was der Erzähler von sich aus, der Dramatiker durch eine der Nebenpersonen in das Gefüge einzuflechten weiß, sagt Werther gewissermaßen indirekt von sich selbst. Die Episoden geben hierzu vielfach Gelegenheit. So das Gespräch über den Selbstmord[2]) oder bei dem Zusammentreffen mit dem wahnsinnigen Schreiber.[3]) Bezeichnend genug für die zunehmende Zentralisierung der Handlung finden sich derartig bedeutsame Anspielungen im wesentlichen in der Schlußpartie. Aber bei alledem bleibt es wahr, daß solche Werte ein zweites Lesen stärker zu realisieren vermag als das erste und ihre Wirkung überhaupt von der jeweiligen Disposition des Lesers abhängt.

Schließlich ists es nicht nur Gleichheit des Schicksals und des Erleidens, die in den Episoden Veranlassung gibt, Bezüge zu dem

---

[1]) Siehe S. 224.
[2]) S. 68 Z. 21 bis S. 69 Z. 2, 11—16, S. 71 Z. 13—15, S. 72 Z. 3—7.
[3]) S. 137 Z. 1—3.

seelischen Mittelpunkt des „Werther" zu schaffen, auch die anderen Episoden, die Gleichnisse und die in den lyrischen Briefen sich auslebenden Naturstimmungen verwachsen zu einem großen gewaltigen Hintergrund für dieses einzige Erleben Werthers.

Zunächst von den Episoden. Mögen sie auch die Formwerte der Episoden haben,[1]) wenn gegen Schluß des zweiten Teils Werther berichten muß, wie der Frau bei der Linde in Wahlheim ein Kind weggestorben und der Mann elend und arm zurückgekehrt sei, wie die Nußbäume bei dem Pfarrer zu St... umgehauen worden seien, so finden wir in alledem die gleiche absteigende Linie wie in Werthers eigenem Erleben: es ist nicht mehr so, wie es war. Dieser Grundton leise angeschlagen in dem Brief aus dem Heimatsdorf[2]) wird immer stärker und es fehlt nicht an Stellen, die diesen Zusammenhang wieder und wieder betonen.[3])

Diese absteigende Tendenz der Stimmungskurve offenbart sich vor allem auch in den lyrischen Elementen, mögen sie als Gleichnisse hier und da in den Briefen, oder als selbständige lyrische Briefe ihre Wirkung üben. Hier arbeitet der dramatische Ausdruckswert in doppelter Beziehung. Es ist zunächst an sich bedeutungsvoll, daß Werther diese Vergleiche macht und diese Naturanschauung besitzt. Es ist, wie man wohl sagt, für ihn „bezeichnend". In diesem Sinne hat jedes lyrische Element als eigenartige Äußerung des Briefschreibers indirekt dramatischen Wert. Die Einzelanalyse der lyrischen Briefe hatte darüber ein Näheres zu sagen. Weiterhin aber wirken diese Gleichnisse und die lyrischen Stimmungsbriefe atmosphärebildend. Dieser Atmosphäre bedarf jede dichterische Gestalt. Man nennt sie in der Sprache des Naturalismus ihr Milieu und glaubt dieses gar oft mit einer Detailschilderung der Umgebung geleistet. Damit aber hat es, halten wir uns streng an die Einfühlung als die Nährmutter aller ästhetischen Vorstellungsbildung, nichts zu tun. Die Umgebung ist nur dann wirklich Milieu, wenn sie Atmosphäre gibt d. h. wenn jede umgebende Dinglichkeit ein geheimes, nur durch Einfühlung erfaßbares Innenleben mit der dichterischen Gestalt und der ihr eigenen inneren Welt verbindet. Hier mag je nach der Eigenart dieses Innenlebens ein größeres oder geringeres Detail notwendig sein. Darüber entscheidet kein natura-

---

[1]) Siehe S. 215.
[2]) Brief vom 9. Mai.
[3]) S. 114 Z. 1, S. 122 Z. 23.

listisches Dogma, sondern nur die dem Einzelfall angemessene Einfühlung — weshalb beispielsweise ein Drama, das wie das moderne seelische Nuancen von ungeahnter Differenzierung auf der Bühne darzustellen versucht, der Szenerie eine ganz andere Intimität der Ausgestaltung zuzuwenden pflegt, als Shakespeares große Konstruktionen von Charakter und Leidenschaft.

Aber auch hier ist, wenn die Umgebung determiniert wird, ihre atmosphärebildende Kraft allein entscheidend. Das großartigste Beispiel bietet der „Lear". In der Wahnsinnsszene auf der Heide wird die Natur, Blitz und Donner und der heftig andauernde Sturm zu einem gewaltigen Gleichnis der wilden Wahnsinnsextase. Man denke an eine Aufführung, man höre das wilde Toben des Sturmes — ist Lears Rede hier noch die eines Menschen, des Königs, kurz — des Individuums? Erscheint sein Selbst nicht erweitert zu einer gewaltig wütenden Naturkraft? „Es" redet aus ihm. Erst wenn der allzerstörende Wahnsinn dergestalt zum Ausdruck gekommen ist, — eben als eine die Dämme der Einzelpersönlichkeit überflutende Naturkraft, erst dann spricht Lear, der König, der Greis. Der Wahnsinn wird erst in der Folgeszene individualisiert, in der Hütte. Enge und klein der Raum, nichts stört die Vernehmlichkeit der Worte, nichts die Geltung der Einzelwesen. Lear, der König, ist es, der nun handelt. Seine Handlungen sind echte Wahnsinnshandlungen, sind aber auch Don Quichoterien echtester Prägung. Wie nun? Warum wird nicht gelacht, warum fühlt jeder nur Tragik, warum schmerzt die Dissonanz, die bei Cervantes ein souveränes Lachen auszulösen wüßte? Der Zusammenhang, wird man sagen, ist ein anderer. Aber in ihn gehört gerade der gewaltige Gewittersturm. Er trägt uns dorthin, wo, um es Wertherisch zu sagen: „die Grenzen der Menschheit einen drängen". Das Lachen, im Don Quichote reinste Unschuld, wäre hier höchster Frevel: dies ist im wesentlichen dem Zusammenhang von Wirkungsfaktoren zu danken, deren Einheit wir als die Atmosphäre dieser dichterischen Gestalt bezeichnen.

Und nun der Werther! Er hat keine Bühne, keine Mitspieler, wie etwa Lear Edgar und den Narren. Aber sein Erleben ist in ähnlicher Weise gegipfelt wie in einer Tragödie. Wer hilft uns diese Höhe erklimmen? Was vermag in uns diese höchste Anspannung? Gleichwie die Bühne als ein ideeller Raum des dramatischen Geschehens für dieses selbst nicht gleichgültig ist und

als Resonanz und Hintergrund, Pointierung und Dämpfung, Modulation und Verklärung wirkt, so im Werther: die Gleichnisse, die lyrischen Briefe, die Gesänge des Ossian. Goethe selbst hat einmal auf den Ausdruckswert des Ossian für Werthers Innenleben hingewiesen und dies scheint von andern öfter wiederholt, als in seiner tiefen Bedeutung erfaßt worden zu sein. Nicht die Tatsache, daß Ossian den Homer verdrängt hat, ist der eigentlich dramatische Wert, sondern dies, daß Ossian nun Atmosphäre bildet, wie sie zur Zeit, als Werthern die „patriarchalische Idee" anzog, einer Zeit frohen Weltvertrauens, milder und vertraulicher Homer bildete. Nun wird die architektonische Funktion der Ossianschen Gesänge verständlich: ihr breites Wogen ist wie der Sturm auf der nächtlichen Heide bei Shakespeare. So begreifen wir nun auch Werthers lyrische Briefe. Welcher Held eines Dramas könnte ungestraft solche lyrische Extase auf der Bühne äußern, ohne das Gefüge der dramatischen Aufführung zu vernichten und die lyrische Realität seiner Rede mit der sichtbaren Realität des jetzt und hier auf der Bühne sprechenden Menschen in den unversöhnlichsten Gegensatz zu stoßen? Hier aber werden diese Briefe zu wichtigen Gliedern der Form. So breit und beherrschend wie in den Briefen vom 18. August, 12. Oktober könnte nimmermehr in einem Drama der lyrische Strom einherfluten, es sei denn, daß wir nicht im Drama sind, sondern in der Oper, welches denn freilich im Zuschauer wieder andere Bedingungen der Auffassung voraussetzt, auf die einzugehen hier nicht der Ort ist, die aber jedenfalls der Welt des Lyrischen näher liegen. So ist auch hier die Abweichung von der dramatischen Struktur im wesentlichen aus der Eigentümlichkeit der Briefform zu verstehen: Werthers persönliche Stimmungsäußerung wächst in eine große, weite Welt. Episoden, Gleichnisse, Landschaftsbilder, sie sind ein einziges Gewebe, in welches Werthers Erleben als ein seltsam klares und in sich folgerichtiges Geschehen hineingewirkt erscheint. Wie streben hier die Ausdruckswerte jedes Einzelelements zum Ganzen! Und es ist nicht, als hemme die architektonische Funktion die Entfaltung der Ausdruckswerte. Im Gegenteil. Wie im „Lear" das Gewitter auf der Heide seine ästhetische Realität erst in der gewaltigen Symbolik entfaltet, die es als Szenerie zu der Wahnsinnsextase besitzt, so tun es im Werther die Gesänge des Ossian. Die Einzelanalyse des Herausgeberberichts wird Stellen aufweisen, wo der Wortlaut unmittelbar die Beziehung zu Werthers eigener Erlebnis-

äußerung schafft, und auch, wo sich derlei nicht findet, klingt sein Erleben durch, lesen wir gewissermaßen mit dem Klang seiner Stimme. Mancher Ausdruckswert dieser Gesänge ist als ein zeitlich bedingter mit der Wertherzeit verloschen, aber der architektonische Wert seiner atmosphärebildenden Kraft hat an sich eine überzeitliche Geltung: mögen auch die Menschen andere werden, die Grundstruktur dramatischer Auffassung bleibt die gleiche und so behält in einem Kunstwerke auch jeweils das eine überzeitliche Geltung, was der Konstituierung und Modifizierung dieser Grundstruktur irgendwie dienlich ist. Dies im Einzelfall nun zu erreichen, bedarf es wohl der Wirkung der Ausdruckswerte. Wo diese fehlt, wie beispielsweise für Vieles der attischen Tragödie, da ist man um die Wiedererweckung der Ausdruckswerte bemüht und man nennt dies gemeinhin übersetzen und erläutern. Ähnlich, kann man sagen, daß das eine oder andere aus den Gesängen des Ossian uns Heutigen nicht mehr die Sprache spricht, die es vor einem Jahrhundert sprach. Dies betrifft zunächst nur die Ausdruckswerte, hat aber, da sich der Formwert der Ossian-Gesänge auf ihrem Ausdruckswert aufbaut, auch für den Formwert der Gesänge eine gewisse Geltung, denn ihre atmosphärebildende Kraft reicht nur so weit, als ihr Innenleben mitgelebt wird. So gründet sich der an sich überzeitlich geltende Formwert eines Elementes in dem jeweils zeitlich Bedingten seines Ausdruckswerts.

Die Breite und Fülle der Bühne.

Bei dem vorausgeschickten allgemeinen Überblick über die mit der Darstellungsform des Werther verquickten Probleme der Darstellung ordneten wir sie nach zwei in ihnen wirksamen Tendenzen: einmal gilt es die der dramatischen Struktur notwendige Konzentration zu erreichen, ein andermal der Gefahr einer allzu großen Verengerung des Gesichtsfeldes und des Geschehens entgegenzuarbeiten — beide Tendenzen leiteten wir in ihrer Berechtigung von der mangelnden Bühne ab, denn diese, so wissen wir, gibt ungezwungen beides: sie behandelt alles auf dem einen Schauplatz und verbürgt in sich selbt, in der greifbaren Realität der Aufführung, eine gewisse Fülle des Erlebens und Geschehens. Was im Werther eine dieser beiden Tendenzen zu befördern scheint, beschreiben wir, da uns die dramatische Grundstruktur nunmehr außer Zweifel steht, als ihre durch die Briefform bedingten Eigentümlichkeiten. Bisher

wurde nun im wesentlichen erörtert, was als ein Ersatz der dramatischen Konzentration zu gelten hat: die Determination aller Einfühlung auf den Helden und sein Erleben. Nunmehr soll diese mangelnde Realität nach der andern Seite betrachtet und gefragt werden, wie jene gewisse Fülle und Rundung der szenischen Aufführung ersetzt wird, was also die Dezentralisation, die Lockerung und Verselbständigung im Zusammenhang der Wirkungsfaktoren befördert.

Die mangelnde dramatische Realität macht sich vor allem geltend in der Unselbständigkeit der neben Werther im Gefüge der Handlung wichtigen Personen: wir sehen sie sozusagen nicht mit eigenen, sondern mit Werthers Augen. Ein Drama würde sie ebenso leibhaftig und selbständig vorführen wie den Helden selbst. Eine solche Verselbständigung kann die künstliche Darstellungsform des Briefes nur sehr bedingt erreichen; denn das durchgreifende Mittel, die selbständige rednerische Geltung der Nebenperson durch Einflechtung ihrer eigenen Briefe, wie es der Briefroman des 18. Jahrhunderts zu tun pflegte, bedeutet nach anderer Richtung wieder eine Gefahr: es rückt die Hauptperson zeitweise aus dem beherrschenden Zentrum heraus und gibt ihr doch nicht in einer Bühnenrealität das unfehlbare Mittel sich jeden Augenblick wieder dieses Zentrums zu versichern. So mußte nach anderen Mitteln gesucht und auf die völlige Loslösuug dieser Gestalten von dem sie beherrschenden Hintergrund des Wertherschen Gemüts wohl oder übel verzichtet werden. Was anzustreben und ohne viel Weiterung und Umwege zu erreichen war, beruht in einer Art „epischer Verselbständigung" der hier wesentlich in Betracht kommenden Personen, Lottes und Alberts. Es mußte erreicht werden, was Goethe in dem früher zitierten Brief an Kestner[1]) in bezug auf Albert formuliert, „daß ihn wohl der leidenschaftliche Jüngling, aber doch der Leser nicht verkennt". Auch dies ist in der Brieffolge, da nun Werther einmal allein schreibt, nur in begrenztem Maße erreichbar. Erst der Herausgeberbericht kann hier durchgreifen. Immerhin ist in den Briefen geschehen, was geschehen konnte. Die Art, wie Lotte und Albert in den Kreis der Handlung eingeführt und von Werthers Erleben erfaßt werden, ist hierfür bedeutsam.

Gewiß sprach vieles dafür, Lotte in Abwesenheit Alberts mit dem Briefschreiber und durch ihn mit dem Leser bekannt zu

---

[1]) 2. Mai 1873 W. A. Lesarten S. 328.

machen. Aber ein Erzähler hätte recht gut die Entwicklung der Beziehungen zu Lotte und Albert nebeneinander darstellen können. Seiner freien unpersönlichen Übersicht über Menschen und Dinge, seinem stillen Verknüpfen und Scheiden, Vor- und Zurückgreifen wäre es ein Leichtes, ein vielgestaltiges Nebeneinander in seiner Weise zu ordnen und, ohne eines durch das andere zu stören, den Lebensgehalt unverhüllt zu offenbaren. Auch dem Dramatiker erleichtert das Nebeneinander der Bühne, die sichtbare Realität der Einzelperson, die Körperhaftigkeit alles auf der Bühne Vorgeführten, verwickeltere Beziehungen ohne Schmälerung ihres inneren Lebens darzustellen. Hier aber, in dem Mittelding von Äußerung und Mitteilung, als welches sich Werthers Briefe darstellen, war die größtmögliche Vereinfachung am Platz und es empfahl sich, wenn jede der Personen eine gewisse Eigenbedeutung behalten und sie nicht bloß als Produkte der Menschenerfahrung und Phantasie Werthers gelten sollte, sie nacheinander einzuführen. Ist in den Briefen die notwendige Intimität zwischen Leser und Briefschreiber[1]) hergestellt,[2]) so bietet sich Raum und Freiheit, Lotte als die zweite Hauptperson einzuführen[3]) und ihr Bild als ein selbständiges auszurunden. Hat es sichere Umrisse angenommen, löst sich aus den Beziehungen zwischen Lotte und Werther jener Ton, der bald anschwellend, bald verklingend den Leser nun fort und fort begleitet, so wird Albert in seiner Eigenbedeutung entwickelt.[4]) Und jetzt erst, nachdem sozusagen jede Person auf ihren eigenen zwei Beinen steht, werden sie in der Abschiedsszene[5]) zusammengeführt. Diese Anordnung trägt offensichtlich dem Unvermögen der Briefform, ein reicher gegliedertes System von Menschenbeziehung adäquat darzustellen, Rechnung. Welches Drama vertrüge im übrigen eine so schlichte Ordnung der Beziehungen, ohne monoton zu werden? Der Brief hingegen kann gerade in solchen Fällen die feinsten Nuancen seines Ausdruckswertes zur Geltung bringen. Er ist nicht beschwert durch die Fülle mitzuteilender Begebenheiten. Er kann sich als persönliches Dokument geben. Die Bühne, von vornherein geeignet, Vorgänge

---

[1]) Siehe S. 188f.
[2]) Briefe vom 4.—30. Mai.
[3]) Briefe vom 16. Juni bis 26. Juli.
[4]) Briefe vom 30. Juli bis 12. August.
[5]) Brief vom 10. September.

sinnlich vorzuführen, verlangt auch bis zu einem gewissen Grade, daß etwas geschehe. Sie arbeitet in größeren Dimensionen, sie braucht, um einen größeren Rahmen auszufüllen, eine reichere Verschlingung der Beziehungen.

Der durch die Vereinfachung angestrebten Verselbständigung der Personen dient außerdem noch die in den Einzelanalysen der Briefe vom 16. Junius und 12. August[1]) nachgewiesene Geltung der Begebenheit und Situation und einer durch sie bedingten epischen Tendenz des Briefes. Dahin wirkt schließlich auch die in den verschiedenen Briefen gegebene indirekte Charakteristik Lottes und Alberts. Es wird gewissermaßen auf einem Umwege etwas von dem geleistet, was der Erzähler in ausgedehntem Maße sich zu nutze macht, wenn er als unbeteiligter Dritter die Personen seiner Erzählung beurteilt und schildert. So finden sich Hinweise auf Lotte: S. 13 Z. 25, S. 25 Z. 22f. und auf Albert: S. 25 Z. 26f., S. 33 Z. 16f., S. 54 Z. 3.

Diese Tendenz zur Erweiterung und Lockerung macht sich aber ganz besonders bemerkbar in der Einflechtung der Episoden. Gewiß ist dies nicht ihr einziger Formwert. Wir haben sie in anderem Zusammenhang bereits zu würdigen gewußt. Aber sicherlich hat die Episode hier den Wert, den sie auch sonst, beispielsweise im Epos, hat. Ob man dem weinenden Kind, um es zu trösten und abzulenken, die blitzende Uhrkette zeigt oder ein Märchen erzählt oder sonst ein Wunderbares herbeizaubert, oder ob der Dichter mitten in eine folgerecht verlaufende psychische Entwicklung einen „wunderbaren Vorfall“[2]) berichten läßt — in jedem Falle hat dieses Element, welches auch sonst sein Eigenwert sein mag, den allgemeinen Formwert der Episode: es lenkt ab, hemmt eine zu schnelle Entwicklung, es lockert die einzelnen Glieder und verbreitert die Grundlage des Geschehens. Es entspricht daher einem inneren Bedürfnis der Darstellungsform des „Werther“, der uns in seinen Briefen eigentlich nur Exzerpte des Erlebten geben kann, in denen die Tiefe des Erlebens besser zur Geltung kommt, als die Entwicklung in die Breite des Ereignisses, daß Episoden eingeflochten werden, daß sich zumal der erste Teil die Formwerte solcher Episoden zu nutze macht. Seine Entwicklung kennt noch nicht jene Beschleunigung, die — der tragischen Wendung des

[1]) S. 152f., 164f.

[2]) Brief vom 11. Julius.

zweiten Teils durchaus wesentlich — Umwege und Erweiterungen ausschließt.

Nicht jedes eingeschobene Stück darf in diesem epischen Sinne als Episode gelten. Wenn sich beispielsweise kurz vor Werthers Ende die breite Wucht der Ossianischen Gesänge, wie dicke Wolkenmassen um einen Berggipfel, vor die Sterbestunde Werthers legt, so steckt darin nichts von einer Episode. Es ist eher eine Entfesselung aller Kräfte des Gemütes, denn ein stilles Beiseiteführen. Eine nach äußeren Merkzeichen verfahrende Klassifizierung kann freilich jedes Einschiebsel als Episode bezeichnen, aber die ihre Begriffe an der spezifischen Struktur einer Auffassungsform orientierende Ästhetik wird hier gut tun, zu unterscheiden und als Episode nur das gelten lassen, was den Vorstellungsverlauf nicht zentralisiert, sondern erweitert, nicht beschleunigt, sondern verlangsamt: in freierer Bewegung zu Umwegen veranlaßt. Dieser eigentümlichen Geltung der Episode ist zuzuschreiben, daß die in den Werther eingeflochtenen Begebenheiten und Ereignisse den episodischen Charakter in dem ersten Teil stärker hervorkehren, als in dem zweiten Teil. Hier nämlich besteht, wie wir in anderem Zusammenhang bereits erörterten,[1]) die Nötigung, alles zu Werther selbst in die unmittelbarste Beziehung zu setzen und so fehlt einer episodischen Entwicklung von vornherein die Freiheit der Bewegung. So führen die Begebenheiten, deren Glieder im ersten Teil mehr oder weniger von Werther ablenkten, nun in größter Entschiedenheit zu ihm hin. Sie wirken eher beschleunigend und verengend, als retardierend und verbreiternd.

Freilich ist auch in der Wiedergabe der Begebenheit im ersten Teil die episodische Verselbständigung eine begrenzte. Immerhin ist in den Erzählungen von der Frau und den Kindern in Wahlheim unter der Linde, von den Nußbäumen des Pfarrers zu St...., und besonders in der von dem Bauernburschen die episodische Geltung stärker als in den entsprechenden Partien des zweiten Teils. Am ausgesprochensten ist der episodische Charakter in dem Brief vom 11. Julius. Hier wird die Begebenheit in ausgesprochen epischer Geltung gestaltet.[2]) Man denke sich dieses Stück im zweiten Teil des „Werther“. Auch dort finden sich Erzählungen, in denen zunächst einmal das Ereignis wichtig ist und in seiner Eigenheit auch zu Worte kommt, aber doch steckt in allem jenes

[1]) S. 206.
[2]) S. 162.

unnachsichtliche Hinstreben auf den seelischen Mittelpunkt, auf Werthers Erleben. Hier dagegen gilt nur die Begebenheit an sich — der „wunderbare Vorfall".

Solche Abschweifungen passen für die epische Freiheit der Vorstellungsbildung. Jedes Einzelglied führt ein Einzelleben und der Erzähler ist es, der es zu dem Ganzen seiner Erzählung verwebt. Das Drama in seiner strafferen Anordnung nach Ursache und Wirkung und der zentralisierten Gestaltung auf einen Helden des Dramas kann solche Erweiterungen nur ausnahmsweise unterbringen: der Briefform ist es bei ihrem lockeren Gefüge eher möglich, sie bedarf dessen aber auch weit mehr als ein Drama. Es ist also mit der Verflechtung der kleinen Begebenheit in unsere Dichtung zweierlei geleistet: sie bereichern zunächst als Episoden und vertiefen alsdann als Symbole.

Die mangelnde Kontinuität der Bühne.

Die Bühne garantiert in sich einen gewissen Fortgang der Entwicklung; die Szenen hängen, auch wenn sie sich nicht einfach in der Zeit folgen, doch irgendwie zusammen. Sie beziehen sich aufeinander, bereiten einander vor und ergänzen sich. Anders die Folge von Briefen. Es ist dem Briefe wesentlich, sich in seiner eigenen Gegenwart zu erschöpfen. Eine Sammlung von Briefen ist zunächst eine Sammlung von Erlebnisfragmenten; es ist einigermaßen zufällig, ob sie aufeinander Bezug nehmen oder nicht. Solche Zusammenhanglosigkeit mußte in der künstlerischen Verwendung nach Möglichkeit beseitigt werden. Dahin wirkt die oben bereits besprochene konzentrische Anordnung der Handlung. Ist einmal das Gefühl, Briefe und zwar Briefe eines bestimmten Menschen zu lesen, lebendig, so liegt in dem sich von Brief zu Brief bereichernden Bilde des Briefschreibers die beste Gewähr einer gewissen Einheit, vorausgesetzt, daß sich sein Erleben innerhalb eines einigermaßen geschlossenen Kreises vollzieht. Es ist also im wesentlichen die Aufgabe einer gewissen Ökonomie in der Zahl der Personen, der Örtlichkeiten und Ereignisse, hier unvermerkt und ohne Verletzung der jeweils erforderlichen Ausdruckswerte dem Zusammenhanglosen einer Brieffolge entgegenzuwirken. Man sieht wie hier ein und dasselbe Element verschiedenen Bedürfnissen der Darstellungsform gerecht wird. Einfachheit der Handlung, Sparsamkeit in der Zahl der auftretenden Personen war eine wesentliche

Erfordernis der durch die Verwendung der Briefform notwendigen dramatischen Grundstruktur der Handlung. Die gleichen Eigentümlichkeiten kommen nunmehr in anderer Richtung der Darstellung zu gute. Und in der Tat ist es lehrreich, zu beachten, wie sehr in allem Wechsel der Erlebnisse eine gewisse Ökonomie gewahrt wird und wie unvermerkt und scheinbar absichtslos ein Brief den anderen ergänzend vorbereitet, wie ein gewisser Rhythmus durch die Brieffolge hindurchgeht, nicht anders als in einem Drama, wo die Szenen nicht bloß nach ihrer Funktion für die Fortführung der Handlung, sondern ebenso nach ihrem eigenen Stimmungsgehalt sich ordnen und einander in Kontrasten oder Anklängen ergänzen.

Was zunächst die Herstellung von Verbindungen und Zusammenhängen angeht, so macht eine einfache Zusammenstellung diese synthetische Tendenz deutlich.

Wir haben in anderem Zusammenhang bereits darauf hingewiesen, wie Werther seine eigene Landschaft hat, wie dadurch um Goethesches über die Wertherzeit zu zitieren, „eine wundersame Verwandtschaft mit den einzelnen Gegenständen der Natur entsteht, ein inniges Anklingen, ein Mitstimmen ins Ganze“.[1]) Diese Landschaft, deren Werther in verschiedenen Stimmungen und Schilderungen Erwähnung tut, bildet den Hintergrund dieser Gestalt und offenbart darin ihre verbindende Kraft.

Besonders oft wird gesprochen von dem Tal. Es heißt: das „liebe“, „schöne“, „fruchtbare“, „liebliche“ Tal S. 8 Z. 3, S. 38 Z. 26, S. 73 Z. 24, S. 81 Z. 15.

Wahlheim wird mit einer gewissen Absichtlichkeit wieder und wieder erwähnt. S. 16 Z. 14, S. 21 Z. 27, S. 38 Z. 8, S. 59 Z. 23, S. 115 Z. 23.

Das Jagdhaus, wo Lotte wohnt S. 13 Z. 27, S. 25 Z. 24, S. 38 Z. 14.

Der Weg zum Jagdhaus S. 25 Z. 24, S. 115 Z. 2.

Der Brunnen im Orte S. 9 Z. 6f., S. 11 Z. 10f., S. 49 Z. 1.

Die Linden bei Wahlheim S. 17 Z. 5, S. 22 Z. 1, S. 114 Z. 5.

In ähnlicher Weise werden verschiedene auf Lotte bezügliche Kleinigkeiten öfter erwähnt:

Die blaßroten Schleifen, die sie bei der ersten Begegnung mit Werther trug S. 26 Z. 22, S. 78 Z. 6.

Lottens Schattenriß S. 57 Z. 18, S. 100 Z. 17f.

---

[1]) Dichtung und Wahrheit III. Buch 14.

Lottes Melodie S. 54 Z. 25, S. 139 Z. 5.

Lottes Klavier S. 30 Z. 15, S. 54 Z. 26, S. 72 Z. 18, S. 138 Z. 24.

So wird weiterhin bemerkenswert oft auf Homer hingewiesen S. 10 Z. 7, S. 13 Z. 13, S. 17 Z. 2, S. 39 Z. 25, S. 78 Z. 11, S. 110 Z. 14f., S. 124 Z. 1, auf Ossian S. 51, S. 124 und 125, Fräulein von B. S. 94 Z. 14, S. 97 Z. 13, S. 102 Z. 3, S. 104 Z. 15f., der Gesandte erwähnt S. 56 Z. 17, S. 77 Z. 15, S. 89 Z. 1, S. 91, S. 99 Z. 7f., Lottes Mutter S. 65 Z. 9f., S. 82ff., Frau M., Lottes sterbende Freundin S. 42 Z. 1f., S. 48 Z. 20f., S. 52 und 53. So werden auch Lieblingsgedanken Werthers öfter wiederholt. Die patriarchalische Idee S. 9 Z. 19, S. 10 Z. 6, S. 11 Z. 10f., S. 20 Z. 18—24, S. 40 Z. 5, S. 110 Z. 12f., und im Zusammenhang mit ihnen die Kinder S. 15 und 16, S. 17—21, S. 26 bis 28, S. 40 Z. 16f., S. 41, S. 49, S. 72 u. a. m. Diese Einzelheiten, indem sie bald als Tatsachen, bald als Stimmungsträger in den Gedankenverlauf des Schreibers einfließen, verbinden und knüpfen stille Beziehungen zwischen den einzelnen Briefen. Sie arbeiten unbemerkt und erfolgreich an dem Gesamtgewebe jener Welt, als deren Offenbarung uns Werthers Briefe gelten. Dies wird besonders deutlich am Anfang der Briefreihe in der Wiederkehr der Rede von der patriarchalischen Idee: sie manifestiert sich in Homer in dem Brunnen, in den Kindern unter der Linde und dann in Lottes Geschwistern. Dies alles hat an sich einen Ausdruckswert. Mit ihm verbindet sich aber dieser Formwert der Synthese.

In gleicher Weise wirkt die Wiederaufnahme der Episoden im zweiten Buch mit deutlicher Rückbeziehung auf ehemals Geschriebenes.

Und wer hätte nicht jenes merkwürdige Gleiten, jenes Heben und Senken der Stimmung bei der Lesung Werthers verspürt? Nicht alles, was in dieser Hinsicht geheime Wirkung übt, läßt sich aus dem Zusammenhang eines jetzt und hier geschehenden Erlebens herauslösen. Aber wer aufmerksamen Sinnes die Aufeinanderfolge der Briefe beachtet, dem wird die feine Abwägung von Beschleunigung und Beharrung, Spannungen und Erlösungen, die stillen unbemerkten Vorbereitungen des Kommenden, die leise Wiederbelebung von Vergangenem, die seelische Cäsur mitten in dem Ablauf des Erlebens — kurz jener feine Wechsel im Rhythmus der vorüberfließenden Bilder, wie ihn eine szenische Aufführung auf ihre Weise, ein Erzähler auf die seinige im Zuhörer zu beleben weiß, auch hier

im Werther genießen. Man betrachte nur den Aufbau des Werther unter diesem Gesichtspunkt. Brief 1—5[1]) gibt die Exposition zugleich die patriarchalische Grundstimmung des Briefschreibers, das weltenfrohe Selbstvertrauen eines offenen lebhaften Geistes. Es schließt mit dem Idyll am Brunnen. Nun beginnt die Entwicklung. Eine ruhige Entfaltung des Erlebens aus jener lebendigen und mit Glück weitergebildeten Grundstimmung. Homer und die Kinder, Gedanken und Erlebnisse bereiten einander vor und beleuchten sich.[2]) In einem dergestalt bereiteten Boden senkt sich der Keim, aus dem nun die Handlung des Werther hervorwächst: die Bekanntschaft mit Lotte. Und die Anfänge dieser Leidenschaft begleitet die gleiche harmlose Daseinsfreude, die Werther Homer und die Kinder lieben lehrt.[3]) Nun wird in einigen Erzählungen Werthers Beziehung zu Lotte erweitert und bereichert[4]) und jetzt erst finden wir einen Brief, der rein als Gefühlsäußerung Werthers zu nehmen ist.[5]) Aber ehe dieser lebhaftere Ton zu reicherer Entfaltung kommt, wird eine Erzählung, eine richtige Episode[6]) eingeschoben. Und nun erst beginnt jene Steigerung der Gebärde und des Ausdrucks, wie sie die Briefe vom 13., 16., 19. Julius kennzeichnet. Hier liegt eine psychische Höhe. Einem weiteren Fortschreiten tut der Brief vom 20. Julius mit seiner sachlichen Mitteilung Einhalt. Auch er, wie der Brief vom 11. Julius, ist eine Hemmung. Ihm folgt in den Briefen vom 24., 26. Julius 1 und 2 der bedeutsame Abschluß dieses „II. Aktes“: ein persönlicher Brief, ein Brief an Lotte (welche Wirkung tut ihre plötzliche Anrede!), dann ein monologisierendes Selbstbekenntnis, ein tief symbolisches Schlußbild.

Mit welcher Wucht wirkt die scharfe sachliche Antithese des nun folgenden Briefes vom 30. Julius. Es ist die Eröffnung des III. Aktes: „Albert ist angekommen und ich werde gehn.“ Die nun folgende Briefreihe gilt dem Thema: Albert und Werther. Erst allmählich erhält Werthers Erleben wieder jenen Grad innerer Gespanntheit, den es am Ende des „II. Aktes“ in dem ungetrübten Zusammensein mit Lotte besaß, Reflexionen, Erzählungen folgen einander, Alberts Wesen rundet sich. Werthers persönlichste

---

[1]) W. A. S. 5—11.
[2]) Vgl. Briefe vom 22. Mai bis 26. und 27. Mai.
[3]) Vgl. Briefe vom 16., 19., 21., 29. Junius.
[4]) Briefe vom 1., 6., 8. Julius.
[5]) Brief vom 10. Julius.
[6]) Brief vom 11. Julius, s. S. 221.

Äußerungen halten sich noch im Hintergrunde. Wir finden keine so monologischen Stücke wie am Schluß des vorhergehenden Abschnitts. Erst nach dem großen Gespräch mit Albert, mit dem Brief vom 18. August, einem lyrischen Brief, übernimmt die Erlebnisäußerung die Führung.[1]) Aber immer wieder werden retardierende Momente eingeschoben. Werther diskutiert über Weggehen und Bleiben[2]) und so wird die Abschiedsszene als Glied der Handlung und als Schlußbild vorbereitet: ein kurzer Brief meldet den Entschluß,[3]) dann folgt in weiter Führung der Linien die Abschiedsszene.[4]) Man bemerkt deutlich, wie allenthalben im ersten Teil Förderung und Hemmung der Entwicklung nebeneinander und ineinander wirken, Briefe mehr erzählenden Charakters mit solchen reiner Äußerung und gleichgültiger Mitteilung wechseln.

Der erste Abschnitt des zweiten Teils hat für die psychische Gesamtentwicklung wesentlich retardierende Bedeutung. Dem entspricht der Grundcharakter der Briefe. Er ist zunächst ein erzählendes, plauderndes, nur hin und wieder von einer lebhafteren Äußerung unterbrochenes Mitteilen, ein Berichten und Betrachten. Sehr allmählich beginnt die Steigerung des Erlebnischarakters. Zuerst ist es der Gesandte, dann die Gesellschaft, welche den Stoff zur Erregung geben, beide brauchen erst eine erzählende Exposition. Sie gibt sich in der Verschlingung beider Elemente in den Briefen vom 20. Oktober, 26. November, 24. Dezember, 8. Januar, 20. Januar, 8., 17. Februar. Sie ist im wesentlichen rein sachliche Vorbereitung der Begebenheit. Werthers Erleben geht ziemlich gleichmäßig seine Bahn. Im Vergleich zu dem ersten Teil ist es gedämpft und ruhig. Erst mit dem Brief vom 15. März setzt eine lebhaftere Entwicklung ein bis zum Briefe vom 5. Mai. Werther geht. Nun folgt noch ein neues retardierendes Moment: der Besuch bei dem Fürsten M., der Gedanke in den Krieg zu ziehen. Dieser „vierte Akt“ schließt mit der starken Pointe der Zeilen vom 16. Junius und dem Entschluß, in Lottes Nähe zu eilen.[5]) Bemerkenswert ist, wie dieser ganze Abschnitt, der von einem anderen Orte und von anderen Menschen handelt, in den großen Rahmen: Werther, Lotte, Albert einbezogen wird. Werther schreibt einmal an Lotte und dankt Albert für die

---

[1]) Brief vom 21. August.
[2]) 22. August.
[3]) 8. September.
[4]) 10. September.
[5]) Brief vom 18. Junius.

nachträgliche Mitteilung der vollzogenen Trauung. Die äußere Handlung wird gefördert, die Einheit der Gesamtentwicklung gewahrt Nun beginnt der letzte Abschnitt. Er enthält die größte Zahl reiner Äußerungen und Monologe. Die absteigende auflösende Tendenz wirkt von Anbeginn stark und entschieden, fast unaufhaltsam. Jede Erzählung beginnt mit der persönlichen Beziehung auf den Briefschreiber[1]) und erregte Monologe rücken dies Erleben in eine größere Nähe.[2]) Mit diesem erregten Gefühl werden die kleinen Ereignisse in Lottes Umgebung[3]) aufgenommen. Demgegenüber wirkt der immerhin von anderen Dingen als dem eigenen Erleben berichtende Brief vom 15. September wie eine Pause. Dann beginnt von neuem der beschleunigte Ablauf des Erlebens. Die ausgesprochenen Monologe, Äußerungen und Betrachtungen nehmen überhand.[4]) Werthers Geist wird immer unfähiger, die bestimmten Umrisse eines Erlebens festzuhalten, alles ist Ausdruck und Geste und werden auch einzelne Züge noch erzählungsmäßig gegeben,[5]) so folgen ihnen alsbald ausgesprochen monologische Stücke.[6]) Noch einmal erweitert sich der Kreis des Erlebens in dem Brief vom 30. November, um sich mit aller Wucht eines dramatischen Geschehens alsbald nur noch enger und endgültig zu schließen.[7]) Es wird deutlich, wie in diesem letzten Abschnitt gegen eine allgemeine Tendenz der Verengerung und Beschleunigung durch Erzählungen[8]) oder Betrachtung und Erwägung[9]) die letzten Versuche einer Erweiterung und Befreiung vergebens ankämpfen.

Nunmehr auf das höchste gespannt und nur einer gewaltsamen Lösung noch zugänglich, findet Werthers Zustand in dem Brief nicht mehr seinen adäquaten Ausdruck. Der Brief ist am Ende seiner darstellerischen Kraft. Es fehlt die Bühne. Eine szenische Aufführung ist natürlich ausgeschlossen. Ein Bericht, vielfach beglaubigt durch Augenzeugen und in seiner Zeugniskraft durch

[1]) Briefe vom 4. August und 4. September.
[2]) 29. Julius, 21. August, 3. September.
[3]) 5. September, 12. September.
[4]) 10. Oktober, 12. Oktober, 19. Oktober, 27. Oktober und 27. Oktober abends, 30. Oktober, 3. November.
[5]) Briefe vom 21. November, 24. November.
[6]) 22. November, 26. November.
[7]) Briefe vom 1. Dezember, 6. Dezember.
[8]) Briefe vom 15. September, 30. November.
[9]) 3. November, 15. November.

Mitteilung einzelner Dokumente erhöht, muß die Bühne zu ersetzen suchen. Es beginnt der Herausgeber an den Leser von „den letzten merkwürdigen Tagen unseres Freundes“ zu berichten.

Achtes Kapitel.

Der Herausgeberbericht.

Der Herausgeberbericht umfaßt etwas über ein Viertel unserer Dichtung. Er enthält annähernd zu gleichen Teilen Aufzeichnungen Werthers und den Bericht des Herausgebers. Es fragt sich, wie die in sich heterogenen Elemente von Bericht und Brief von epischer und dramatischer Gestaltung ineinander gearbeitet und zu einem Ganzen gefügt sind. Die Analyse wird zweierlei zu berücksichtigen haben: das Verhältnis dieses letzten Stückes zu der Dichtung überhaupt, genauer: zu ihrer eigentümlichen Darstellungsform und der hierdurch bedingten Weise der Auffassung; und den unmittelbaren Eindruck bei der ästhetischen Aufnahme dieses letzten Stückes selbt als Resultat einer bestimmten Gestaltung, eines bestimmten Verhältnisses von Brief und Bericht, eines Ineinandergreifens von Worten Werthers und des Herausgebers, in unserer Formulierung: einer Verflechtung dramatischer und epischer Auffassungsform.

Was das erstere betrifft, so hat, denke ich, die Analyse der Briefe im einzelnen und in ihrem darstellerischen Zusammenhang zur Genüge erwiesen, daß der Werther nicht zu denen im 18. Jahrhundert häufigen Produktionen gehört, deren Grundstruktur eine Erzählung sein soll, in welche Gespräche, Tagebücher und Briefwechsel mehr aus lehrhaftem und moralischem Interesse eingeflickt wurden, als aus künstlerischen Erwägungen über die Form der Darstellung. Der Werther ist in erster Linie eine Sammlung von Briefen. Diese hinwiederum sind Äußerungen, sind wie Reden und Taten eines Menschen Offenbarungen eines Seelenzustandes. Als solche geben sie unserer Dichtung ihren dramatischen Grundcharakter und der Bericht gilt nur als ein Ersatz der Briefe. Es entspricht dem Verhältnis dieses letzten Stücks zu dem Ganzen, daß nach Möglichkeit auch hier dem Helden selbst das Wort gelassen wird. Es hieße die eigentümliche Geltung dieses letzten Viertels verkennen, wollte man es als eine rein epische Ergänzung des Vorhergehenden ansehen. Es ist wichtig, im Auge zu behalten, daß auch dieser letzte Abschnitt fast zur Hälfte aus Aufzeichnungen Werthers besteht, seine epische Geltung mithin erheblich eingeschränkt wird.

Ein Gleiches lehrt uns die Betrachtung des Verhältnisses von Brief und Bericht in diesem letzten Stück des „Werther“.

Eine rein epische Gestaltung müßte die direkten Reden der in der Erzählung auftretenden Personen immerhin so zu geben suchen, daß sie aus dem ideellen Rahmen des Erzähltwerdens nicht herausfallen, daß der Erzähler von der direkten Rede einer der Personen wieder in die reine Erzählung übergehen kann, ohne den Vorstellungsverlauf des Lesers zu vergewaltigen. Es muß im Leser bei der Aufnahme direkter Rede etwas wie ein Gefühl lebendig bleiben, hier eine Wiedergabe zu lesen. Dies entspricht in jedem Falle dem reinen Tyus epischer Vorstellungsbildung, dem die Mannigfaltigkeit epischer Kunstwerke in ihrer Weise und in verschiedenem Grade gerecht zu werden versucht. Von einer solchen Verschmelzung der Aufzeichnungen Werthers in dem Bericht des Herausgebers kann nun in keinem Falle die Rede sein. Im Gegenteil. Es ist alles getan, die Aufzeichnungen als solche von dem Bericht klar zu sondern. Die Zettel und Briefe werden mit aller wünschenswerten Deutlichkeit als gesonderte Stücke dem Bericht eingefügt und Brief und Bericht scharf voneinander geschieden. Entspricht es einer rein epischen Gestaltung, daß der Erzähler im Bewußtsein des Lesers bei der Aufnahme der direkten Rede irgendwie lebendig und wirksam bleibt, so ist hier, wie ich glaube, nichts von einem solchen Erzähltsein zu bemerken: wir vergessen, wenn wir Werther hören, den Herausgeber.

Und in der Tat will er ja auch, wie es die einleitenden Sätze[1]) deutlich genug erkennen lassen, nur als Vermittler und Ordner, allenfalls noch als der Interpret der Gesinnungen und Charaktere der Personen gelten, nicht als Erzähler und mag er auch an manchen Stellen ein Detail bringen, wo er von der Freiheit des Interpreten reichlich Gebrauch macht und seine Gewährsmänner anzugeben wohl einigermaßen in Verlegenheit wäre,[2]) so verfehlt er doch nicht, andererseits häufig und mit einer gewissen Absichtlichkeit, die Quelle anzugeben und von den Tatsachen mit jener dem sachlichen, wahrheitsgetreuen Bericht eigentümlichen Vorsicht Mitteilung zu machen, die ihn auf die Rolle des bloßen Vermittlers, des objektiven Berichterstatters einschränkt. Ich führe die Hauptstellen an: S. 141 Z. 7—22, S. 142 Z. 14f., S. 143 Z. 4f., S. 148 Z. 3f., Z. 18—20,

---

[1]) S. 141 Z. 1—22.

[2]) Z. B. S. 144 Z. 1ff., S. 156 und 157, S. 161 Z. 12f., S. 175—177.

S. 150 Z. 14f., S. 153 Z. 7—18, S. 154 Z. 5—9, S. 155 Z. 3ff., S. 159 Z. 5—10, S. 162 Z. 5, S. 164 Z. 11, S. 177 Z. 15f., Z. 22f., S. 180 Z. 25f., S. 182 Z. 14 bis S. 183 Z. 18, S. 187 Z. 9, S. 190 Z. 1—3, Z. 20—24, S. 191.

Die Gestaltung der epischen Partien ist also im allgemeinen die des reinen Berichts, in welchem sich, um Früheres zu wiederholen, „der Erzähler wohl hüten muß, Dinge zu detaillieren, die er weder selbst erlebt, noch von einem Andern erfahren haben kann".[1])

Die Gestaltung der Briefe und Aufzeichnungen, zu denen hier auch die Gesänge des Ossian zu rechnen sind, bewegt sich auf derselben Grundlinie wie die der vorausgeschickten Brieffolge. Sie ist im wesentlichen dramatisch und je nach den Bedürfnissen der mitgeteilten Sachlichkeiten und des Darzustellenden episch oder lyrisch erweitert.

Die Verschmelzung der epischen und dramatischen Partien zu dem Ganzen des „Herausgeberberichts" geschieht unverkennbar in einer Unterordnung der Worte des Herausgebers unter die Aufzeichnungen Werthers. Es ist nicht, als seien diese Erweiterungen und Ausgestaltungen des Berichtes, vielmehr hat sich der Bericht mit der Rolle des verbindenden Textes zu den Äußerungen Werthers zu begnügen. Er interpretiert, ergänzt und ordnet. Man könnte also etwas paradox, aber nicht unrichtig, dies letzte Stück als Drama ansprechen, in welchem die szenischen Bemerkungen des Dichters den gesprochenen Text überwiegen. Tatsächlich, d. h. an der eigentümlichen Verlaufsform unserer Auffassung orientiert ist das Verhältnis von Brief und Bericht ein Solchés. Und es ist mehr als die Freude an Absonderlichkeiten, die uns veranlaßt, dies in aller Schärfe hervorzuheben: die dramatische Wucht der Schlußpartie, die wohl von Niemandem bestritten wird, scheint nur bei einer solchen Grundstruktur erklärlich. Eine szenische Aufführung könnte den Pistolenschuß nicht plötzlicher, nicht momentaner, nicht aus größerer Nähe vernehmen lassen, als es hier die Verbindung von Brief und ergänzendem Bericht vermag: Dies Aufleuchten und Versinken in die Nacht hat eine unheimlich sichtbare Realität. Ein so vollwertiger Ersatz der Bühne war nur möglich, wenn von vornherein die Aufzeichnungen als das Primäre, die Worte des Herausgebers als das Sekundäre gelten, die Gestaltung also auch hier auf besondere Weise dem Dramatischen zuneigt und das Epische auf das unbedingt Notwendige beschränkt.

---

[1]) S. 96.

Wie sehr im übrigen dies Absicht des Dichters gewesen sein muß, ist aus dem Vergleich der ersten und zweiten Fassung des „Werther" ersichtlich.[1]) Die Briefe vom 12. und 14. Dezember[2]) standen ursprünglich in der Brieffolge und wurden erst bei der Umarbeitung dem Bericht des Herausgebers einverleibt. Der berichtende Teil ist freilich in der zweiten Fassung ebenfalls erweitert. Doch war dies einerseits die Konsequenz der erst der zweiten Fassung angehörenden Geschichte von dem Bauernburschen und geschah andererseits aus dem außerkünstlerischen Bestreben, Albert[3]) mehr Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die Umstellung jener Briefe vom 12. und 14. Dezember hat dagegen offensichtlich den Zweck, diese dramatische Grundtendenz des letzten Abschnitts zu betonen.

Schließlich zeigt sich das dramatische Bestreben vollkommener Vergegenwärtigung, statt epischer Übermittlung, nirgends deutlicher als in der Gestaltung der Schlußpartie. Sie beginnt nach meinem Gefühl mit dem Brief an Lotte S. 159 Z. 11: „Es ist beschlossen, Lotte, ich will sterben". Von hier wird auch die Verpflechtung von Brief und Bericht zu dem eigentümlichen Ganzen dieser dramatisch-episch-lyrischen Gestaltung enger und sozusagen sprechender. Die allmähliche bruchstückweise Entstehung des Briefes an Lotte bildet den Faden, an welchen sich diese letzten Begebenheiten — teils erzählt (Bericht des Herausgebers), teils als Handlung vorgeführt (Briefabsätze Werthers) aufreihen. Bedeutsam wird dieser Abschnitt durch genaue Angabe von Wochentag und Datum[4]) eingeführt und auch in seinem Verlauf von genauen Zeitangaben begleitet, einem guten Ersatz für die mangelnde Bühnenrealität und Szenenfolge.[5])

Nun folgt in Absätzen der Brief an Lotte und der durchaus als Kommentar und Erläuterung geltende Bericht des Herausgebers. Er befaßt sich zu seinem größeren Teil mit Werther, muß aber auch, da es noch die Darstellung des letzten Zusammenseins mit Lotte gilt, sich auch auf diese beziehen. So wendet sich der Bericht nach der Mitteilung eines zweiten kurzen Briefabschnitts[6]) Lotte zu. Er interpretiert und bereitet vor. Ein Drama, das von allem

---

[1]) Vgl. W. A. Lesarten S. 409f.

[2]) W. A. S. 150 Z. 18 bis S. 154 Z. 9.

[3]) Alias Kestner.

[4]) S. 159 Z. 5.

[5]) S. 160 Z. 24, S. 162 Z. 1, S. 164 Z. 7, S. 181 Z. 25, S. 186, Z. 12, Z. 17, S. 187 Z. 10, Z. 19, S. 189 Z. 27, S. 190 Z. 4, S. 191 Z. 17 und 19.

[6]) S. 162 Z, 7—12.

Anbeginn Lotte auf die Bühne gebracht hätte, würde vieles von dem, was hier gesagt ist, bei dem Leser auf andere Weise lebendig gemacht haben. Die Briefform kann es aus sich selbst heraus nicht leisten. So muß der Herausgeber einspringen. Er führt nun auch Werther und Lotte zusammen.[1])

Dieses Beisammensein wird nun wieder zu einem großen Teil nicht erzählt, sondern szenisch vorgeführt: Werther liest Ossian. Wir lesen mit ihm, wissen was ihm Ossian bedeutet. Gebraucht er doch selbst in den Briefen manche Ossianische Wendung und der Schluß des Gesanges enthält unmittelbare Anklänge, eigene Worte Werthers[2]) und schließlich die denkbar engste Beziehung zu Werthers eigenem Schicksal. Es ist bekannt, daß sich diese Sätze im Ossian erst an späterer Stelle finden. Goethe hat sie mit Absicht herausgehoben: sie erleichtern dieser im Grunde lyrischen Partie des Ossian-Gesanges die Ausübung ihrer dramatischen Funktion. Und indem des Herausgebers szenische Bemerkungen S. 175 Z. 7—22 besonders Z. 13—15 die Situation vor Augen führen, kann ihre für das Ganze nützliche Geltung als Äußerung des lesenden Werthers in ihrer ganzen Tiefe auswirken. Der Leser ist in seinem inneren Erleben ganz in Anspruch genommen. Der Herausgeber kann sich in seiner Schilderung von der Gewalt der Situation mitreißen lassen: es wird niemand fragen, ob er diese Einzelzüge so genau erfragen konnte.

Nun folgt abermals ein Abschnitt des Briefes S. 177 Z. 26 bis S. 180 Z. 24. Er wirkt athmosphärebildend. Werther spricht vom Sterben, spricht von einem Begräbnis, lyrische und dramatische Werte verflechten sich und erhöhen gegenseitig ihre Geltung. Es ist Werthers letzter Tag. Wir sind an der letzten Höhe. Welche dramatische Realität steckt in den wenigen Zeilen an Albert um die Pistolen.[3]) Es ist wie auf der Bühne ein letzter Entschluß: was nun folgt, ist unaufhaltsam, unentrinnbar. Zug um Zug und Schritt um Schritt erfüllt sich das Schicksal — eine tragische Gestaltung. Lotte gibt dem Jungen die Pistolen. Dies wird der Anlaß eines neuen Briefabschnitts S. 185 Z. 25 bis S. 186 Z. 11. Dann wieder einige szenische Bemerkungen des Herausgebers S. 186 Z. 12—18. Dann ein Brief an Wilhelm S. 186 Z. 19—23, dann einer an Albert S. 186 Z. 24 bis S. 187 Z. 5. Ist es nicht, wie

[1]) S. 164 Z. 7.
[2]) Vgl. S. 124 Z. 27 bis S. 125 Z. 8, S. 175 bis S. 176.
[3]) S. 181 Z. 3—4.

wenn auf der Bühne der Held noch kurz vor der Todesstunde Befehle austeilend, Anordnungen treffend, den Kontrast dieser äußeren Gelassenheit zu der Zerstörung seines Innern in der nüchternen Schärfe dieser sachlichen Abwicklung, den Zuschauer spüren läßt? Derartig das Ende hinausschiebende Einzelheiten gehören als Mittel der Retardierung zu dem allgemeinsten Requisit dramatischer Technik. Sie sind da, „um das sich Überstürzen des Vorgangs zu verhindern und uns in die Situation einzutiefen, ... dem an sich Hastigen Breite zu geben, die Stimmung austönen zu machen“.[1]) Es ist hier im Werther durch die Verflechtung von Brief und Bericht geleistet, was LUDWIG für den Bau einer Szene im Drama verlangt: „Je gerader die Linie (sc. der Entwicklung), um so mehr Biegungen muß der Dialog machen.“[2]) Der Formwert dieses kurzen Briefes an Wilhelm und Albert liegt in der Verzögerung der tragischen Entwicklung.

Nun folgt die Schlußszene: sie erfüllt und faßt zusammen. Es bedarf nicht der Betonung der Selbstverständlichkeit, daß eine szenische Vorführung anders verfahren müßte. Der Held könnte nicht so, wie er hier einen Brief schreibt, monologisieren. Die Bedingungen der Bühne und die eines Briefs sind ja toto coelo verschiedene. Aber es handelt sich hier wie dort um die Hervorbringung jener spezifisch dramatischen Aktualität, die uns den Selbstmord kaum als erzählt, sondern als ein jetzt und hier Geschehenes vorführt. Dies ist in den Schlußsätzen des Briefes geleistet. Ergreift der Herausgeber S. 189 das Wort, so ist eigentlich für den Leser der Schuß schon gefallen. Seine Worte können nurmehr unser Gefühl bestätigen und so liest sich denn auch sein Bericht wie eine sachliche Aufzählung der unmittelbaren Folgen des Selbstmords. Tatsache an Tatsache, so stehen die Sätze starr wie Grabsteine nebeneinander.

Es ist, wie ich glaube, deutlich geworden, in welchem Sinne wir die Aufzeichnungen Werthers in ihrem dramatischen Charakter als das Primäre ansehen. Quantitativ freilich überwiegt der Anteil des Herausgebers. Aber es zeigt die Analyse der Gestaltung, daß sich sein Bericht an die Aufzeichnungen Werthers, nicht diese an ihn anschließen, mithin die dramatische und nicht die epische Tendenz wesensbestimmend ist.

---

[1]) O. LUDWIG, Shakespeare Studien-Werke VI S. 167.
[2]) Shakespeare Studien-Werke VI S. 66.

Für den Gesamtaufbau erscheint diese Tatsache wichtig genug. Es wird die merkwürdige Einheit des „Werther", die künstlerische Notwendigkeit seines So-und-nicht-anders verständlich. Wie leicht könnte das letzte Viertel aus dem ideellen Rahmen einer einheitlichen Vorstellungsbewegung herausfallen, wenn auf diese gegen Schluß immer ausgesprochener dramatische Gestaltung der Brieffolge eine rein epische des Herausgeberberichts folgte! Ich will nicht entscheiden, in wie weit hier eine Einheit herzustellen, überhaupt noch möglich wäre. Sicherlich aber wäre diese Einheit keine so vollkommene als die hier erreichte, wo Werthers Aufzeichnungen Herausgeberbericht und Brieffolge innerlich verbinden.

In der Herstellung dieses Zusammenhangs liegt überhaupt ein besonderes Problem der Gestaltung. Verschiedene Momente scheinen an seiner Lösung mitzuarbeiten. Zunächst einmal müssen uns die Anmerkungen des Herausgebers als eine Art stiller Vorbereitung seines Berichtes gelten. Bleibt während der Lesung der Briefe das Gefühl, eine herausgegebene Sammlung zu lesen, lebendig, so erscheint der Bericht des Herausgebers nicht mehr als ein völliges Novum. Weiterhin wird aber in diesem letzten Viertel und hier besonders in den Aufzeichnungen Werthers vielfach auf Früheres Bezug genommen. Ich lasse wiederum eine Zusammenstellung sprechen Es wird erwähnt:[1])

Die Linden und die Nachbarskinder S. 145 Z. 18.
Das Jagdhaus S. 152 Z. 3.
Die Laube S. 152 Z. 4.[2])
Das Tal S. 152 Z. 4, S. 160 Z. 17.
Das Klavier S. 165 Z. 2.
Der gräfliche Garten S. 186 Z. 16.[3])
Der Schattenriß Lottes S. 188 Z. 11.
Die blaßroten Schleifen S. 189 Z. 16.
Die Kinder S. 161 Z. 12—28, S. 189 Z. 17, S. 191 Z. 11—17.
Der blaue Frack S. 190 Z. 25.[4])

Schließlich ragt aus der Brieffolge eine der eingeflochtenen Geschichten bedeutsam in den Bericht hinein: Das Ende des Bauernburschen wird in der engsten Beziehung und im innigsten Kontrast zu Werthers eigenem Schicksal im Herausgeberbericht erzählt.[5]) Werthers auf ihn bezügliche Worte tragen in sich die gleiche Symbolik für Werthers eigenes Schicksal, wie manche Äußerung in den Briefen.

---

[1]) Vgl. S. 306. [2]) Vgl. S. 82 Z. 8, Z. 16. [3]) Vgl. S. 7 Z. 5ff.
[4]) Vgl. S. 119 Z. 21 bis S. 120 Z. 5. [5]) S. 145 bis S. 148.

Schlußbetrachtung.

Die Analyse des „Werther“ will nicht als erschöpfend gelten, kann es auch nicht. Alles Individuelle ist seiner Natur nach unendlich und unerschöpflich, denn es realisiert sich letzten Endes jeweils nur in der Fülle, in welcher es nacherlebt wird. Diese aber ist von Individuum zu Individuum wechselnd und ist selbst unendlich. Eine andere Realisierung des Individuellen gibt es nicht. So mag „der Werther“ als Goethesches Werk, als Glied eines von der Literaturgeschichte wie immer hergestellten Zusammenhangs als ein geschlossenes Gebilde erscheinen, eine auf das Werk selbst gerichtete Erkenntnis muß jeweils mit der Tatsache rechnen, daß es der Erkenntnis nur zugänglich gemacht werden kann durch das Medium einer nacherlebenden Individualität. Darin liegt das Inkommensurable aller historischen Erkenntnis.

Die vorliegenden Studien wollen aus den Bedingungen dieser Erkenntnis methodische Gesichtspunkte gewinnen. Daher jene doppelte Richtung erkenntnistheoretischer Auseinandersetzungen und auf einen Einzelfall gerichteter Studien. Jene wollen die Gesichtspunkte gewinnen, diese ihren methodischen Ertrag zu nützen suchen. So wurde zunächst gefragt: was wird denn gemeinhin untersucht, wenn ein Werk Gegenstand literaturgeschichtlicher Erkenntnis wird? Das „Kunstwerk“ wurde als ein vieldeutiger Begriff aufgezeigt und an ihm die Unterscheidung des ästhetischen und des künstlerischen Gegenstandes vollzogen. Diesen Untersuchungen fehlt aber die tiefere phänomenologische Begründung. Vor allem wäre das Verhältnis des ästhetischen und künstlerischen Gegenstandes zueinander noch genauerer Untersuchung bedürftig. Die Analyse des „Werther“ zeigt beispielsweise, daß der künstlerische Gegenstand seine Struktur jeweils der Beschaffenheit des ästhetischen Miterlebens verdankt, daß manches ihn aufbauende Element seine Eigentümlichkeit dem individuell bedingten Nacherleben der Dichtung verdankt: Ossians Gesänge verlieren an architektonischer Bedeutung für den künstlerischen Gegenstand, wenn dem Leser die Fähigkeit mangelt,

die Gefühlswerte nordischer Sagen- und Nebelwelt in sich nachzuschaffen. Was ist nun bei solcher Abhängigkeit der künstlerische Gegenstand als eigentümlicher Gegenstand der Erkenntnis? Es bietet sich die Unterscheidung von Ausdruckswert und architektonischem Wert als ein deskriptives Hilfsmittel zur Analyse, aber über die Geltung des künstlerischen Gegenstandes ist damit noch nichts entschieden. Es darf niemals übersehen werden, daß Ausdruckswert und architektonischer Wert einander bedingen und daß sich daher eine Analyse niemals darin erschöpfen darf, lediglich eine Zusammenstellung von Formwerten und Ausdruckswerten zu liefern, daß vielmehr ihre Aufgabe wesentlich in dem Nachweis des Ineinandergreifens und Aufeinanderbedingtseins beider Werte beruht. Die nachzuweisen bot die Analyse des „Werther" vielfach Gelegenheit.

Die Notwendigkeit einer solchen Stellung der Aufgabe zeigte sich aber aus der Untersuchung über den Begriff der poetischen Form. Hier galt es, die Ergebnisse der neueren Forschungen über das ästhetische Erleben einer Begriffsbildung, die auf die Erkenntnis pes Individuellen abzielt, nutzbar zu machen. Aus der phänomenologischen Untersuchung der drei Begriffspaare: Form und Inhalt, Form und Stoff, Form und Material wurde der ästhetische Formbegriff gewonnen. Mit dem Nachweis der ihm zugrunde liegenden symbolischen Einfühlungsrelation war ohne weiteres jene Verflechtung von architektonischen und Ausdrucks-Werten gefordert, die sich in der Analyse des „Werther" auf das deutlichste aufzeigen ließ.

Ebenso ergab sich aber aus der Natur des ästhetischen Formbegriffs die Notwendigkeit einer Orientierung über die Formen der ästhetischen Auffassung, in unserem Falle: über die ästhetischen Auffassungsformen der menschlichen Rede. Denn ein ästhetisches Erleben ist niemals eine einfache Summierung einzelner Einfühlungselemente, das Erleben als Ganzes ist mehr. Diese eigentümliche Synthese zu erfassen schien nur durch eine Analyse der dramatischen, epischen, lyrischen Auffassungsform der Rede möglich. Auch war damit im nacherlebenden Individuum jeweils der Punkt aufgezeigt, der bei allem Wechsel der Individualität konstant bleibt, weil die Grundfunktionen menschlicher Rede dieselben bleiben: Ausdruck und Bericht. Damit war jener feste Punkt gewonnen, von dem aus ein Eindringen in die innere Struktur eines Kunstwerks ermöglicht wurde: wie immer die Ausdruckswerte einer Dichtung im Einzelerleben zur Wirkung gelangen und dementsprechend den Charakter derselben verändern — die in ihr vorge-

bildete Form der Auffassung menschlicher Rede ließ sich in den Grundzügen feststellen, ohne der individuellen Mannigfaltigkeit ästhetischen Nacherlebens Gewalt anzutun. Auch dies erwies die Analyse des „Werther“. Er war für diese Untersuchung besonders geeignet, denn seine Geltung als Briefroman hatte ihm von vornherein eine Ausnahmestellung unter den üblichen poetischen Formen zugewiesen. Hier war demnach eine Untersuchung des künstlerischen Gegenstandes in seiner Beziehung zu den poetischen Auffassungsformen der Rede besonders am Platze. Das Ergebnis hat, denke ich, das Aussichtsreiche eines solchen Gesichtspunktes auch erwiesen. Dabei ist eine auf das Individuelle gerichtete Untersuchung überhaupt nicht anders durchzuführen, als durch genaue Präzisierung des Standpunktes, von dem die Betrachtung unternommen wird. Nur so ist Individualerkenntnis möglich. Alles andere bleibt im Ungewissen persönlicher Eindrücke und Stimmungen erkenntnismäßiger Formulierung entzogen. Mau tut besser darüber zu schweigen, als unzulänglich darüber zu reden. —

Als Aufgabe verbliebe nun eigentlich noch, den grundsätzlichen Standpunkt dieser Untersuchungen an dem heutigen Stand der literarhistorischen Methode zu messen. Diese Aufgabe durchzuführen erforderte aber noch eingehende Studien. Dazu ist der Verfasser zurzeit außerstande. Doch wird dies bei der zunehmenden Bedeutung der Logik einer Erkenntnis des Individuellen jedenfalls noch geleistet werden. Was hier geboten wurde, waren nur Anfänge und Versuche neuer Problemstellungen.

Theatergeschichtliche Forschungen.

Herausgeber: Prof. Berthold Litzmann — Bonn.

Verleger: Leopold Voß — Hamburg.

Inhalt der bisher erschienenen Hefte:

I. **Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung, 1791 bis 1817.** Bearbeitet und herausgegeben von Dr. C. A. H. Burkhardt; Großh. Sächs. Archivdirektor. 1891. ℳ 3.50.

II. **Zur Bühnengeschichte des „Götz von Berlichingen".** 1. Die erste Aufführung des „Götz von Berlichingen" in Hamburg, von Fritz Winter. 2. Eine Bühnenbearbeitung des „Götz von Berlichingen" nach Schreyvogel (gen. West), von Eugen Kilian. 1891. ℳ 2.40.

III. **Der Laufner Don Juan.** Ein Beitrag zur Geschichte des Volksschauspiels. Herausgegeben von Dr. Richard Maria Werner, k. k. o. ö. Universitätsprofessor in Lemberg. 1891. ℳ 3.—.

IV. **Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas.** Von Jakob Zeidler, Professor am k. k. Staatsgymnasium im III. Bezirke Wiens. 1891. ℳ 2.80.

V. **Die deutschen Fortunatus-Dramen und ein Kasseler Dichter des 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Paul Harms. 1892. ℳ 2.40.

VI. **Gesammelte Aufsätze zur Bühnengeschichte.** Von Gisbert Freiherrn von Vincke. 1893. ℳ 5.—.

VII. **Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien.** Von Johannes Bolte. 1893. ℳ 5.—.

VIII. **Adam Gottfried Uhlich. — Holländische Komödianten in Hamburg** (1740 und 1741). Von Ferdinand Heitmüller. 1894. ℳ 2.80.

IX. **Geschichte des Gothaischen Hoftheaters** 1775—1779. Nach den Quellen von Richard Hodermann. 1894. ℳ 3.50.

X. **Friedrich Wilhelm Gotter.** Sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Bühne und Bühnendichtung im 18. Jahrhundert. Von Rudolf Schlösser. 1895. ℳ 7.—.

XI. **Johann Friedrich Schönemann und seine Schauspielergesellschaft.** Ein Beitrag zur Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Von Hans Devrient. 1895. ℳ 9.—.

XII. **Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert.** Von Johannes Bolte. 1895. ℳ 7.—.

XIII. **Vom Hamburger Nationaltheater zur Gothaer Hofbühne.** 1767—1779. Dreizehn Jahre aus der Entwickelung eines deutschen Theaterspielplans. Von Rudolf Schlösser. 1896. ℳ 2.80.

XIV. **Der dramatische Monolog in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts und in den Dramen Lessings.** Von Friedrich Düsel. 1897. ℳ 2.40.

XV. **Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert.** Von Hans Oberländer. 1898. ℳ 5.—.

XVI. **Das Ifflandische Rührstück.** Ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik. Von Arthur Stiehler, Dr. phil. 1898. ℳ 3.50.

XVII. **Die Bühnenleitung Aug. Klingemann's in Braunschweig.** Mit einem Anhang: Die Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Von Heinrich Kopp, Dr. phil. 1901. ℳ 3.—.

XVIII. **Englische Schauspieler und englisches Schauspiel zur Zeit Shakespeares in Deutschland.** Mit fünf Karten. Von Dr. E. Herz. 1903. ℳ 6.—.

XX. **Die ersten deutschen Übersetzungen englischer Lustspiele im achtzehnten Jahrhundert.** Von Jacob N. Beam. 1906. ℳ 3.—.



